

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І.К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ДЕМУРА АЛЛА АНАТОЛІВНА

УДК 791.12(477):355.48(470:477)]"2014/2026"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЕНОМЕН ТРАГІЧНОГО В РЕЖИСЕРСЬКОМУ ДОСВІДІ
СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА**

021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Галузь знань 02 « Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

 А. А. Демура

Науковий керівник: Мусіснко Оксана Станіславівна, кандидат
мистецтвознавства, професор

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Демура А. А. Феномен трагічного в режисерському досвіді сучасного українського кінематографа. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Актуальність дослідження. Трагічне належить до ключових категорій європейської естетичної думки, проте у сучасній культурі зазнає суттєвої трансформації: від зосередження на подієвій логіці увага зміщується до вразливого стану людини, пов'язаного з втратою контролю та нестабільністю. У кінематографі ці зміни проявляються на рівні організації екранного образу, де трагічне формується через час, простір, тілесність, ритм і звук.

Особливої ваги ця проблематика набуває в сучасному українському кінематографі, що розвивається в умовах тривалої війни та відсутності історичної дистанції між подією та її репрезентацією. В такій ситуації кіно функціонує в одному часовому полі з реальністю, яку відображає, фіксуючи досвід, що ще не набув завершеності та символічного оформлення.

Попри активний розвиток досліджень травми та пам'яті, феномен трагічного в українському кінематографі залишається недостатньо осмисленим, що зумовлює актуальність цього дослідження.

Мета дослідження полягає в осмисленні феномену трагічного та виявленні особливостей його втілення в українському кінематографі.

Наукова новизна дослідження. У роботі обґрунтовано зміну оптики осмислення трагічного: від наративної категорії до режиму, що формується параметрами кіномови — часом, простором, тілесністю, ритмом та звуком.

Розкрито механізм трансформації трагічного як естетичної категорії: зміщення його ключових координат від долі до досвіду, від виняткового героя до звичайної людини, від події до стану. Розроблено типологію режисерських стратегій репрезентації трагічного (відсутності, тривалості, фрагментації, тілесності та матеріального сліду), що визначає способи організації глядацького досвіду. Введено поняття *етичного візуального мислення*, що описує режисерські рішення як форму відповідальної роботи з травматичним матеріалом і окреслює межі його репрезентації. Сформульовано концепцію *кіно травмуючої дійсності* як аналітичну рамку для опису сучасного українського кінематографа, що формується в умовах відсутності історичної дистанції між колективною історичною катастрофою та її зображенням. Запропоновано систему критеріїв, яка визначає приналежність до цієї течії не за жанровими чи стилістичними ознаками, а за способом організації екранної форми та характером зв'язку між образом, історичною реальністю і глядачем.

Результати дослідження. У дисертації здійснено комплексне теоретичне та аналітичне дослідження феномену трагічного в українському кінематографі новітнього періоду, що дозволило уточнити його соціокультурний статус та переосмислити способи формування в екранному мистецтві. Трагічне осмислено як категорію, пов'язану не стільки зі змістом чи тематикою зображуваного, скільки з формою організації екранного досвіду, що визначається режисерськими рішеннями.

У першому розділі досліджено теоретико-методологічні засади трактування трагічного та окреслено інтелектуальний контекст, у межах якого ця категорія формується. Проведений аналіз філософсько-естетичних концепцій від античності до сучасності дозволив виявити зміну базових параметрів трагічного. Якщо у класичній традиції воно пов'язувалося з дією фатуму, конфліктом рівнозначних сил і винятковістю героя, то у ХХ–ХХІ століттях відбувається поступове зміщення акценту до досвіду вразливості, втрати контролю та

порушення цілісності людського існування. У цих умовах трагічне дедалі більше втрачає прив'язку до кульмінаційної події і набуває характеру тривалого стану.

На основі узагальнення філософських, літературних і культурологічних підходів у роботі запропоновано авторську модель трансформації трагічного, яка фіксує зміну його ключових координат: від долі до досвіду, від виняткового героя до звичайної людини, від події до стану. Ця модель дозволяє описати перехід від класичної трагедії до сучасних форм трагічного, що проявляються поза межами жанру і пов'язані з повсякденністю та історичними катастрофами.

У межах першого розділу також обґрунтовано методологічний підхід дослідження, що спирається на розуміння кінематографа як форми організації екранного досвіду. Це дозволяє розглядати кіно як систему образів і наративних структур, а також як спосіб формування сприйняття, у якому визначальну роль відіграють параметри кіномови — час, простір, ритм, тілесність і звук. Така оптика створює підґрунтя для аналізу режисерських стратегій як способів організації цього досвіду — сукупності принципів і засобів, за допомогою яких режисер визначає характер взаємодії глядача з екранною реальністю.

У другому розділі досліджено взаємозв'язок між трагічним і травмою як однією з ключових форм його прояву в сучасній культурі. На основі аналізу психоаналітичних, культурологічних і феноменологічних підходів показано, що травма порушує зв'язність переживання і не складається в цілісну наративну форму, що зближує її з сучасним розумінням трагічного. У цьому контексті особливого значення набуває не сама подія, а спосіб її сприйняття і проживання, який формується через кінематографічну мову.

У межах розділу проаналізовано різні режими репрезентації травматичного досвіду в кінематографі, зокрема на основі типології позицій глядача (наративне опрацювання, вікарна травматизація, позиція вуаєриста, позиція свідка). У результаті встановлено, яким чином в кіно формуються умови сприйняття

травматичних подій, якими є ступінь залученості глядача та етичні межі зображення.

Ключовим результатом другого розділу є розроблення типології режисерських стратегій репрезентації трагічного, яка включає стратегії відсутності, тривалості, фрагментації, тілесності та матеріального сліду. Кожна з цих стратегій описує окремий спосіб організації екранного досвіду: відсутність працює через позакадровість і межі показу; тривалість — через зміну темпоральної структури і утримання уваги; фрагментація — через розриви наративної цілісності; тілесність — через акцент на фізичній вразливості; матеріальний слід — через предмети і простір як носії пам'яті. Встановлено, що в реальній кінематографічній практиці ці стратегії поєднуються, формуючи складні конфігурації, які визначають характер глядацького досвіду.

Окрему увагу приділено поняттю *етичного візуального мислення*, яке дозволяє розглядати режисерські рішення як форму відповідальної взаємодії з травматичним матеріалом. У цьому контексті показано, що сучасний кінематограф визначає межі зображення насильства і страждання, формуючи різні моделі взаємодії глядача з травматичним досвідом — від дистанційованого спостереження до позиції свідка.

У третьому розділі сформульовано концепцію *кіно травмуючої дійсності* як аналітичну рамку для осмислення сучасного українського кінематографа. Обґрунтовано, що йдеться не про жанр і не про тематичну групу фільмів, а про специфічний режим організації екранного досвіду, який формується в умовах відсутності історичної дистанції між колективною травматичною подією та її репрезентацією. Це дає підстави говорити про формування окремої течії сучасного українського кіно. Хоча концепцію розроблено на матеріалі українського кінематографа в умовах війни, вона визначає універсальний механізм мистецької рефлексії, актуальний для будь-якої національної

кінематографії, що працює в умовах незавершеної катастрофи, і вводить новий рівень аналізу для теорії кінематографа загалом.

У межах розділу розроблено систему критеріїв, яка дозволяє окреслити цю течію як рухоме поле кінематографічних практик. Визначено ключові параметри, серед яких: спільність часу між подією і її зображенням; статус трагічної події як середовища, а не окремого сюжету; специфічна режисерська позиція, що передбачає етичну відповідальність за репрезентацію травматичного досвіду; особлива роль часу, простору, ритму, тілесності та звуку як носіїв смислу; статус персонажа як свідка, який існує в умовах незавершеної катастрофи; а також залучення глядача до спільного горизонту сучасності.

На основі цих критеріїв сформовано корпус кіно травмуючої дійсності, який розглядається як структура з чітко окресленим ядром і відкритими межами. Проведений аналіз показав, що ці фільми об'єднують спільний спосіб організації екранного досвіду, у якому трагічне функціонує як стан тривалого співіснування з наслідками катастрофи.

У результаті дослідження доведено, що сучасний український кінематограф формує новий тип трагічного, який не зводиться до подієвих структур класичної трагедії і не спрямований на завершення або катарсис. Натомість він утримує досвід втрати, вразливості та свідчення у відкритому стані, створюючи умови для його проживання в межах екранного часу.

Таким чином, дисертація пропонує цілісну теоретичну та аналітичну рамку, яка дозволяє описати сучасні трансформації трагічного в кінематографі та окреслити специфіку українського кіно як простору, де екранний образ функціонує в одному часовому полі з історичною реальністю. Отримані результати можуть бути використані у подальших дослідженнях кінематографа, теорії мистецтва та культурних студій, а також у практиці аналізу сучасного аудіовізуального мистецтва.

Ключові слова: кіномистецтво, травма, образ, архетип, міф, режисер-автор, простір, кіно травмуючої дійсності, етичне візуальне мислення, жанр, гендер, постмодернізм, метамодернізм, історичність, постіронія.

ABSTRACT

Demura A. A. The Phenomenon of the Tragic in the Directorial Experience of Contemporary Ukrainian Cinema. — A Qualifying Scientific Work Submitted as a Manuscript for the Degree of Doctor of Philosophy in Specialty 021 "Audiovisual Art and Production". — I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

Relevance of the research. The tragic is one of the key categories of European aesthetics, undergoing a significant transformation in contemporary culture: from a focus on event-based logic, attention shifts toward the vulnerable condition of the individual associated with loss of control and instability. In cinema, these transformations manifest at the level of the organization of the screen image, where the tragic is shaped through time, space, rhythm, corporeality, and sound.

This issue becomes particularly significant in contemporary Ukrainian cinema, which develops under conditions of prolonged war, in which historical distance between the event and its representation has not yet emerged. In such a situation, cinema operates within the same temporal field as the reality it depicts, capturing an experience that remains historically and symbolically unfinished.

Despite the active development of trauma and memory studies, the phenomenon of the tragic in Ukrainian cinema remains insufficiently theorized, which determines the relevance of this research.

Purpose of the research. The purpose of this study is to conceptualize the phenomenon of the tragic and to identify the specific ways it is embodied in Ukrainian cinema.

Scientific novelty. The study substantiates a new approach to the artistic conceptualization of the tragic: a transition from narrative structure to an integral screen form constituted through the parameters of film language — time, space, rhythm, corporeality, and sound. The mechanism of transformation of the tragic as an aesthetic category is revealed: a shift in its key coordinates from fate to experience, from the exceptional hero to the ordinary individual, and from event to state. A typology of directorial strategies for representing the tragic (absence, duration, fragmentation, corporeality, and material trace) is developed, defining the ways in which spectator experience is organized. The concept of ethical visual thinking is introduced, describing directorial decisions as a form of responsible engagement with traumatic material and outlining the limits of its representation. The concept of the *cinema of ongoing trauma* is formulated as an analytical framework for describing contemporary Ukrainian cinema, which emerges under conditions where historical distance between the collective historical catastrophe and its representation has not yet emerged. A system of criteria is proposed that determines belonging to this current not by genre or stylistic features, but by the mode of organization of screen form and the nature of the relationship between image, historical reality, and spectator.

Research results. The dissertation presents a comprehensive theoretical and analytical study of the phenomenon of the tragic in contemporary Ukrainian cinema, which makes it possible to clarify its sociocultural status and rethink the ways it is formed in screen-based art. The tragic is conceptualized not as a thematic or narrative category, but as a mode of organizing screen experience constituted through directorial decisions.

The first chapter examines the theoretical and methodological foundations of the interpretation of the tragic and outlines the intellectual context within which this category is formed. The analysis of philosophical and aesthetic concepts — from antiquity to the present — reveals a transformation of the core parameters of the tragic. While in the classical tradition it was associated with fate, the conflict of equally valid

forces, and the exceptional hero, in the 20th–21st centuries there is a gradual shift toward vulnerability, loss of control, and the disruption of the integrity of human existence. Under these conditions, the tragic increasingly loses its connection to the climactic event and takes the form of an extended state.

Based on the synthesis of philosophical, literary, and cultural approaches, the study proposes a model of the transformation of the tragic, which traces a shift in its key coordinates: from fate to experience, from the exceptional hero to the ordinary individual, and from event to state. This model allows for the description of the transition from classical tragedy to contemporary forms of the tragic that operate beyond genre and are associated with everyday life and historical catastrophes.

The methodological approach is grounded in the understanding of cinema as a form of organization of cinematic experience. This makes it possible to consider cinema both as a system of images and narrative structures and as a mode of shaping spectatorial perception, in which time, space, rhythm, corporeality, and sound play a decisive role. This perspective provides a basis for analyzing directorial strategies as ways of structuring that experience — understood as a set of principles and means through which the director shapes perception and defines the spectator's interaction with screen reality.

The second chapter examines the relationship between the tragic and trauma as one of its key manifestations in contemporary culture. Drawing on psychoanalytic, cultural, and phenomenological approaches, it demonstrates that trauma disrupts the continuity of experience and resists full narrative integration, bringing it closer to contemporary understandings of the tragic. In this context, the focus shifts from the event itself to the way it is perceived and lived, which is shaped through cinematic language.

Different modes of representing traumatic experience in cinema are analyzed, particularly through a typology of spectator positions (narrative processing, vicarious traumatization, voyeurism, and the position of the witness). The analysis establishes

how conditions of perception are formed in cinema, as well as the degree of spectator involvement and the ethical limits of representation.

A key result of this chapter is the development of a typology of directorial strategies for representing the tragic: absence, duration, fragmentation, corporeality, and material trace. Each of these strategies describes a distinct way of organizing screen experience. It is demonstrated that in actual cinematic practice these strategies interact, forming complex configurations that shape the spectator's experience. Particular attention is given to the concept of *ethical visual thinking*, which allows directorial decisions to be understood as a form of responsible engagement with traumatic material. In this context, contemporary cinema defines the limits of representing violence and suffering, producing different modes of spectator engagement — from distanced observation to the position of the witness.

The third chapter formulates the concept of the cinema of ongoing trauma as an analytical framework for understanding contemporary Ukrainian cinema. It is argued that this is not a genre or thematic grouping of films, but a specific mode of organizing screen experience, produced under conditions where historical distance between the collective traumatic event and its representation has not yet emerged. In this mode, the traumatic event appears not as a completed fact, but as a condition of existence. This provides grounds for identifying it as a distinct current within contemporary Ukrainian cinema. Although the concept has been developed on the material of Ukrainian cinema under conditions of war, it identifies a universal mechanism of artistic reflection relevant to any national cinema operating under conditions of unresolved catastrophe, and introduces a new level of analysis for film theory as a whole.

Within this chapter, a system of criteria is developed that defines this current as a dynamic field of cinematic practices. These include: the simultaneity of the unresolved trauma and its representation; the status of the tragic event as an environment rather than a discrete narrative subject; a specific directorial position grounded in ethical responsibility for the representation of traumatic experience; the

central role of time, space, rhythm, corporeality, and sound as carriers of meaning; the character positioned as a witness within an unfinished catastrophe; and the spectator's inclusion in a shared horizon of contemporaneity.

Based on these criteria, a corpus of works situated within the cinema of ongoing trauma is identified, structured around a clearly defined core with open zones of expansion. The analysis demonstrates that these films are united not by stylistic unity, but by a shared mode of organizing screen experience, in which the tragic functions as a state of prolonged coexistence with the consequences of catastrophe.

The study concludes that contemporary Ukrainian cinema produces a new form of the tragic that does not rely on the event structure of classical tragedy and is not oriented toward resolution or catharsis. Instead, it sustains loss, vulnerability, and witnessing in an open state, creating conditions for their experience within screen time. Thus, the dissertation proposes a comprehensive theoretical and analytical framework for understanding contemporary transformations of the tragic in cinema and outlines the specificity of Ukrainian cinema as a space in which the screen image operates within the same temporal field as historical reality.

The results can be applied in further film studies, art theory, and cultural studies, as well as in the analysis of contemporary audiovisual art.

Keywords: cinematic art, trauma, image, archetype, myth, director-author, space, cinema of ongoing trauma, ethical visual thinking, genre, gender, postmodernism, metamodernism, historicity, post-irony.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧКИ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові публікації, де опубліковані основні наукові результати дисертації

Публікації у фахових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз

1. Демура А. Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 34. С. 106–113.
URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/305198>
DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305198>
2. Демура А. Культурна травма: роль екрану у формуванні колективної ідентичності під впливом пережитого болю. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 35. С. 194–202.
URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/318105/317426>
DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318105>
3. Демура А. Невимовне в кіно: мистецтво репрезентації травми і впливу на глядацьке сприйняття. *Культурологічна думка / The Culturology Ideas*. 2025. Т. 27, № 1. С. 70–87.
URL: <https://www.culturology.academy/nevimovne-v-kino-mistectvo-reprezentacii-travmi-i-vplivu-na-glyadacke-spriinyattya.html>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-27-2025-1.70-87>
4. Демура А. Руїни пам'яті: символіка простору і предметів у репрезентації травми на екрані. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2025. Вип. 53. С. 51–59.

URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/348224/335746>

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348224>

5. Демура А., Єсін О. Абсурд як метод репрезентації трагічного в українському кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2025. Вип. 37. С. 196–204.

URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/345169/337001>

DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.37.2025.345169>

Особистий внесок здобувачки: постановка проблеми, розробка теоретичної рамки і типології форм абсурду, формулювання висновків, написання тексту статті. *Внесок співавтора Єсіна О. Є.*: аналіз кінематографічних кейсів, огляд наукових джерел, написання тексту статті.

6. Демура А. Амбівалентність зла в сучасному українському кінематографі: трансформації образів героя і антагоніста. *Культура України: збірник наукових праць*. 2026. Вип. 92. С. 95–113.

URL: <https://ku-khsac.in.ua/article/view/355015>

DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.092.10>

Публікації в зарубіжних наукових періодичних виданнях

7. Демура А. Тілесність як архів пам'яті: феноменологія травматичного досвіду у кінематографі. *ScientificWorldJournal*. 2025. Issue 31 (part 1). P. 175–184.

URL: <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj31-01-065>

DOI: <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2025-31-01-065>

Наукові публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

8. Демура А. Роль сучасного українського кіно у формуванні зовнішнього погляду на ментальну сутність українців. *Проблеми методології сучасного*

- мистецтвознавства та культурології*: матеріали IV Міжнародної наукової конференції. Київ, 2022. С. 53–54.
9. Демура А. Екранні хроніки війни: досвід, рефлексія, мистецтво. *Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Київ, 2023. С. 36–37.
 10. Демура А. Екранні образи жінки-нарциски та жінки-воїна як віддзеркалення часу і соціокультурний феномен. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2023. С. 106–109.
 11. Демура А. Від міфотворення до сюжетобудування: реабілітація образу героя через призму трагедії і травми в сучасному українському кіно. *Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях. Світ. Культура. Війна*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2023. С. 92–94.
 12. Демура А. Модуси зла в українському та європейському кіно воєнного часу. *Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення*: матеріали Міжнародної наукової конференції. Київ, 2023. С. 67–69.
 13. Демура А. Режисери потворного: про мистецьке осмислення насильства і травми в сучасному ігровому українському кіно. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2024. С. 168–170.
 14. Демура А. Режисери як носії досвіду: ілокутивна сила кінематографічних висловлювань у контексті російсько-української війни. *Метастратегії екрану/мистецтва в умовах постглобалізму та постколоніалізму*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2024. С. 66–69.
 15. Демура А. Реконструкція колективної ідентичності: про апорії «уроків» травми в екранних текстах. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології*: матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2024. С. 68–69.

16. Демура А. Травма як простір, простір як травма: архітектоніка відчуження у фільмах Кіри Муратової. *Творчість Кіри Муратової в сучасному соціокультурному просторі*: матеріали Загальноуніверситетської наукової викладацько-аспірантської конференції. Київ, 2025. С. 16–18.
17. Демура А. Естетичне опосередкування травми: від магічного реалізму до іронії буденного. *«М'яка сила» українського мистецтва в координатах сучасного світу*: матеріали VI Міжнародної наукової конференції. Київ, 2025. С. 66–69.
18. Демура А. Від «смерті автора» до «автора як свідка». *Глобальний світ і Україна: сучасні виклики та пошук відповідей*: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Харків, 2025. С. 75–78.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
Розділ I. Теоретико-методологічні засади дослідження феномену трагічного у кінематографі.....	27
1.1. Трагічне як філософсько-естетичний феномен: від античності до постмодерну.....	27
1.1.1. Теоретична, історіографічна та джерельна база дослідження.....	27
1.1.2. Еволюція уявлень про трагічне: від античності до постмодерну.....	30
1.1.3. Екранна трансформація трагічного як естетичної категорії.....	36
1.2. Методологія дослідження трагічного у кінематографічному дискурсі...	39
1.3. Трагічне в історико-культурній пам'яті українського народу.....	50
1.4. Умови актуалізації трагічного в кінематографі XX-XXI століть.....	54
Висновки до розділу I.....	56
Розділ II. Кінематографічні стратегії репрезентації трагічного в умовах травматичного досвіду.....	59
2.1. Тривалість і пам'ять: бергсонівські засади екранного досвіду.....	60
2.2. Травма як сучасна форма трагічного: теоретичні рамки екранної репрезентації.....	62
2.3. Архітектоніка травми: формальні модуси репрезентації.....	68
2.4. Мовчання, пауза і позакадровість: візуалізація невимовного.....	80
2.5. Режисерські стратегії репрезентації трагічного: типологія.....	84
2.6. Етичне візуальне мислення як аналітична оптика кінознавчого дослідження.....	97
Висновки до розділу II	107
Розділ III. Кіно травмуючої дійсності: авторська концепція та аналітична рамка	110
3.1. Кіно травмуючої дійсності: поява поняття і необхідність нової назви.....	110

3.2. Кіно травмуючої дійсності як течія: дефініція та система критеріїв	113
3.3. Корпус кіно травмуючої дійсності: ядро течії та зони розширення	116
3.4. Межі поняття «кіно травмуючої дійсності»: аналітичні контркейси	157
Висновки до розділу III	163
ВИСНОВКИ	166
Список використаних джерел	170
Фільмографія	198
Додатки	205

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Трагічне належить до базових категорій європейської естетичної думки, через яку в різні історичні періоди осмислювалися межові ситуації людського існування, досвід втрати, конфлікт свободи і необхідності. У класичній традиції трагічне пов'язувалося з винятковою подією, дією фатуму та фігурою героя, чия доля набуває загальнолюдського значення. Проте у сучасній культурі відбувається зміна способів його існування: трагічне дедалі менше прив'язане до кульмінаційної події і дедалі більше проявляється як стан, пов'язаний із досвідом вразливості, нестабільності та втрати контролю.

Ця трансформація особливо виразно проявляється в кінематографі як мистецтві, що працює з часом, простором і тілесною присутністю. У сучасному кіно трагічне формується через події структури і через способи організації екранної форми, які визначають характер глядацького досвіду. Це зумовлює необхідність аналізу змісту зображуваного разом із режисерськими стратегіями, що формують умови його сприйняття.

Особливої ваги ця проблематика набуває в сучасному українському кінематографі, який розвивається в умовах тривалої війни та відсутності історичної дистанції між подією та її репрезентацією. Кіно тут функціонує в одному часовому полі з реальністю, яку воно відображає, фіксуючи досвід, що ще не набув символічного оформлення. Це змінює сам характер трагічного: воно перестає бути окремою подією і постає способом існування в умовах незавершеної катастрофи.

Попри активний розвиток досліджень травми, пам'яті та репрезентації насильства, феномен трагічного в сучасному українському кінематографі залишається недостатньо осмисленим. Наявні дослідження переважно зосереджені на тематичних, історичних або ідеологічних аспектах, тоді як

питання формування трагічного на рівні кіномови та режисерських рішень розроблене фрагментарно.

Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного осмислення сучасних форм трагічного в кінематографі, зокрема в українському контексті, де воно формується в умовах історичної травми, що триває. Дослідження дозволяє уточнити статус трагічного в сучасному соціокультурному контексті, розкрити роль кінематографа як простору організації досвіду та окреслити специфіку українського кіно як середовища, у якому формуються нові моделі репрезентації трагічного.

Зв'язок роботи з науковими програмами, науковими напрямами університету та кафедри. Дисертаційна робота виконана в межах освітньо-наукової програми «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» на кафедрі кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Дослідження відповідає науковим напрямам університету і кафедри, пов'язаним із дослідженням історії та теорії кінематографа, сучасних аудіовізуальних практик і проблем екранної репрезентації.

У дисертації **розв'язано наукове завдання**, що полягає у з'ясуванні природи феномену трагічного та виявленні специфіки його формування в сучасному українському кінематографі через режисерську організацію екранної форми. Це дозволило розробити типологію режисерських стратегій репрезентації трагічного та сформулювати концепцію «кіно травмуючої дійсності» як аналітичну рамку для опису відповідної течії.

Мета дослідження полягає в осмисленні феномену трагічного та аналізі способів його формування в сучасному українському кінематографі через режисерську організацію екранної форми.

Досягнення поставленої мети зумовило необхідність розв'язання таких **завдань**:

1. Виявити ключові зсуви в розумінні трагічного від античності до сучасності та побудувати модель його трансформації.

2. Визначити специфіку сучасних форм трагічного, пов'язаних із досвідом вразливості, незавершеності та відсутності катарсичного розв'язання.

3. Встановити концептуальний зв'язок між категоріями трагічного і травми та обґрунтувати травму як один із ключових модусів сучасного трагічного в кінематографі.

4. Дослідити способи кінематографічної репрезентації травматичного досвіду та визначити параметри екранної форми, через які формується трагічне у глядацькому сприйнятті.

5. Розробити типологію режисерських стратегій репрезентації трагічного та описати механізми формування глядацького досвіду через кожну з них.

6. Виявити специфіку режисерських стратегій репрезентації трагічного в сучасному українському кінематографі та обґрунтувати їх зв'язок із відсутністю історичної дистанції між незавершеною воєнною катастрофою та її екранним зображенням.

7. Розробити концепцію «кіно травмуючої дійсності» як аналітичну рамку для опису відповідної течії сучасного українського кінематографа та визначити систему критеріїв її ідентифікації.

8. Верифікувати межі концепції «кіно травмуючої дійсності» через систему контркейсів та визначити естетичні та етичні наслідки різних способів екранної взаємодії з незавершеним травматичним досвідом.

Об'єктом дослідження є феномен трагічного в кінематографі.

Предметом дослідження є режисерські стратегії репрезентації трагічного в сучасному українському кінематографі.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від 2014 року до моменту завершення дослідження, що зумовлено формуванням сучасного українського кінематографа в умовах воєнного досвіду. При цьому для теоретичного осмислення проблеми залучаються приклади кінематографа різних історичних періодів.

Методологічна база дослідження. У дисертації використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, зумовлених метою та завданнями дослідження. Теоретико-методологічну основу становлять *філософсько-естетичний аналіз*, що дозволяє осмислити трансформацію трагічного в культурному контексті, а також *міждисциплінарний підхід*, який поєднує положення естетики, культурології, теорії травми та досліджень пам'яті. Для аналізу кінематографічних творів застосовано *методи формального аналізу*, що дозволяють простежити особливості організації часу, простору, наративної структури та тілесності, а також *герменевтичний метод*, зосереджений на інтерпретації смислів екранного образу. *Порівняльний метод* використано для зіставлення різних режисерських підходів і виявлення спільних принципів репрезентації трагічного в національному та міжнародному контекстах. Елементи *феноменологічного підходу* дозволяють розглядати кінематограф як форму чуттєвого переживання, що визначає специфіку взаємодії глядача з екранним образом. *Систематизація та узагальнення* застосовані для формування типології режисерських стратегій і виявлення закономірностей функціонування трагічного в сучасному українському кінематографі. Особливу роль відіграє аналіз режисерських стратегій як способів організації екранного досвіду.

Теоретичну базу дисертації становлять праці у галузі філософії та естетики трагічного, теорії травми, досліджень пам'яті, психоаналізу, а також кінознавства і теорії візуальної культури.

Філософсько-естетичне осмислення трагічного здійснюється через праці Арістотеля, Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, Фрідріха Ніцше, Артура Шопенгауера, Серена К'єркегора, Фрідріха Шеллінга, Альбера Камю, Жана-Поля Сартра, Мігеля де Унамуно, а також дослідження Джорджа Стайнера і Реймонда Вільямса.

Теоретичне підґрунтя аналізу травматичного досвіду сформоване на основі праць Моріса Гальбвакса, Джеффри Александера, Кеті Карут, Домініка ЛаКапри, Енн Каплан, Бан Ван, Майкла Ротберга, Алейди Ассман, П'єра Нора, а також дослідників у галузі досліджень пам'яті.

Важливим теоретичним підґрунтям дослідження є також психоаналітична традиція, представлена працями Зигмунда Фрейда, Жака Лакана, а також Славоя Жижека, що дозволяє осмислити травматичний досвід як такий, що не підлягає повній символізації.

Для осмислення просторового, матеріального та медіального вимірів пам'яті використано праці Гастона Башляра, Бйорнара Олсена, Пйотура Пейтурсдоттіра, Едуардо Кадави, Джулії Гірш, а також Вальтера Беньяміна.

Для аналізу кінематографічної форми використано підходи теорії кіно та візуальної культури, зокрема праці Зігфріда Кракауера, Андре Базена, Сьюзен Зонтаг, Томаса Ельзессера, Жана-Франсуа Ліюгара, Вівіан Собчак, а також дослідження, присвячені етиці зображення та репрезентації насильства.

Окрему групу становлять праці, присвячені осмисленню травматичного досвіду війни та його психологічних наслідків, зокрема дослідження Джонатана Шея.

В українському науковому контексті враховано дослідження, присвячені історії та теорії національного кінематографа.

Джерельну базу дисертаційної роботи становлять текстові та аудіовізуальні джерела. До текстових джерел належать наукові праці

(монографії, статті), матеріали періодичних видань, рецензії, інтерв'ю, а також електронні ресурси, присвячені проблематиці трагічного, травми та кінематографа. Аудіовізуальну частину джерельної бази становлять ігрові, документальні та анімаційні фільми, що аналізуються в межах дослідження, а також відеоматеріали (інтерв'ю, публічні виступи, додаткові матеріали до фільмів).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

Вперше:

- обґрунтовано підхід до розгляду трагічного в кінематографі як форми, що виникає через режисерську організацію екранного досвіду, а не зводиться до тематичного чи наративного рівня;
- запропоновано авторську модель трансформації трагічного, яка фіксує зміщення його основних координат від долі до досвіду, від героя до звичайної людини, від події до стану;
- розроблено типологію режисерських стратегій репрезентації трагічного (відсутності, тривалості, фрагментації, тілесності та матеріального сліду), що описує режисерські способи формування цього досвіду;
- введено поняття етичного візуального мислення як аналітичної категорії, що визначає режисерські рішення як форму етичної взаємодії з травматичним матеріалом;
- сформульовано концепцію «кіно травмуючої дійсності» як аналітичну рамку, що описує специфічний режим сучасного українського кінематографа, який виникає в умовах незавершеної війни та відсутності історичної дистанції між подією та її репрезентацією.

Уточнено:

- взаємозв'язок між категоріями трагічного і травми, де травма розглядається як одна з ключових форм сучасного трагічного, що визначає способи його кінематографічної репрезентації.

Удосконалено:

- підходи до аналізу репрезентації травматичного досвіду в кінематографі шляхом зміщення уваги з подієвого рівня на параметри кіномови — час, простір, тілесність, ритм і звук;
- розуміння ролі позакадровості, тривалості та фрагментації як механізмів формування афективної напруги в екранному образі.

Набули подальшого розвитку:

- дослідження сучасного українського кінематографа як поля кінематографічних практик, що працюють із травматичним досвідом;
- уявлення про трансформацію трагічного в умовах незавершеної історичної катастрофи.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в розширенні уявлень про феномен трагічного в кінематографі, що формується на рівні організації екранного матеріалу. У дослідженні запропоновано підхід до аналізу трагічного не лише як тематичної чи жанрової категорії, а як способу формування екранного досвіду. Розроблена типологія режисерських стратегій репрезентації трагічного та введення поняття етичного візуального мислення поглиблюють інструментарій сучасного кінознавчого аналізу. Сформульована концепція кіно травмуючої дійсності розширює теоретичні підходи до осмислення сучасного українського кінематографа в контексті досвіду незавершеної війни.

Практична цінність одержаних результатів полягає у можливості використання запропонованих підходів і висновків у подальших кінознавчих дослідженнях, а також у викладанні дисциплін, пов'язаних із теорією та історією кіно, режисурою, візуальними студіями та культурологією. Розроблена типологія режисерських стратегій може бути застосована як аналітичний інструмент для аналізу сучасних фільмів. Окреслені підходи до осмислення трагічного та травматичного досвіду можуть бути використані у практиці кінокритики,

кураторських проєктах, освітніх програмах і творчих розробках у сфері аудіовізуального мистецтва.

Особистий внесок здобувачки. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримані авторкою самостійно. Дисертаційне дослідження виконано без співавторства. Шість статей за темою дисертації та всі тези доповідей на наукових конференціях створені авторкою одноосібно. Ще в одній статті, виконаній у співавторстві з Єсіним О. Є. (пункт 5 списку публікацій), здобувачці належать постановка проблеми, розробка теоретичної рамки і типології форм абсурду як методу репрезентації трагічного, формулювання висновків та написання тексту статті. Внесок співавтора полягає в аналізі кінематографічних кейсів, огляді наукових джерел та написанні тексту статті.

Апробація результатів дослідження. Дисертаційна робота обговорювалася на засіданнях кафедри кінознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Основні положення та результати дослідження апробовано на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: IV Міжнародній науковій конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, листопад, 2022); Всеукраїнській науковій конференції «Дизайн і мистецтво України у часи національного супротиву» (Київ, березень, 2023); VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, травень, 2023); Міжнародній науково-практичній конференції «Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях. Світ. Культура. Війна» (Київ, червень, 2023); Міжнародній науковій конференції «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (Київ, вересень, 2023); IX Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (Київ, жовтень, 2024); Міжнародній науково-практичній конференції «Метастратегії екрану/мистецтва в умовах постглобалізму та постколоніалізму» (Київ, жовтень, 2024); V Міжнародній

науково-практичній конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, листопад, 2024); VI Міжнародній науковій конференції «М'яка сила українського мистецтва в координатах сучасного світу» (Київ, червень, 2025); V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Глобальний світ і Україна: сучасні виклики та пошук відповідей» (Харків, листопад, 2025), а також на загальноуніверситетській науковій викладацько-аспірантській конференції «Творчість Кіри Муратової в сучасному соціокультурному просторі» (Київ, квітень, 2025).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладені у 7 наукових публікаціях, з яких 6 виконано одноосібно та 1 — у співавторстві, зокрема: 6 статей у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України за спеціальністю «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво», 1 стаття у зарубіжному науковому періодичному виданні, а також 11 публікацій у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації. Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, 14 підрозділів, висновків, списку використаних джерел та фільмографії. Загальний обсяг дисертації становить **219** сторінок, з них **169** сторінок основного тексту. Список використаних джерел налічує **333** найменування.

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ТРАГІЧНОГО У КІНЕМАТОГРАФІ

1.1. Трагічне як філософсько-естетичний феномен: від античності до постмодерну

1.1.1. Теоретична, історіографічна та джерельна база дослідження

Розгляд трагічного у сучасному українському кінематографі неможливий без широкої теоретичної та історіографічної рамки. Трагічне належить до тих естетичних категорій, які формувалися впродовж століть і послідовно переосмислювалися в різних філософських, літературних і мистецьких традиціях, зберігаючи актуальність у новітніх формах мистецтва.

У «Поетиці» Арістотель заклав підвалини осмислення трагедії, визначивши її як мистецтво очищення через страх і співчуття [6]. У філософії Г. В. Ф. Гегеля («Феноменологія духу») трагічне постає як зіткнення індивідуальної свободи з необхідністю, тоді як Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії» інтерпретував його через опозицію аполлонівського та діонісійського начал [87]. Зазначені тексти формують інтелектуальний горизонт, у межах якого трагічне осмислюється як фундаментальна категорія людського досвіду.

У XIX–XX століттях акцент зміщується. Артур Шопенгауер у «Світі як волі і уявленні» підкреслював приреченість людини на страждання [296]. А. Камю у «Міфі про Сізіфа» говорив про трагічне як про відповідь на абсурдність існування [169]. Артур Міллер у «Трагедії і звичайній людині» відкрив можливість бачити трагічне у буденному, знімаючи з нього героїчний ореол [270]. Дж. Стайнер у «Смерті трагедії» поставив питання про занепад жанру у XX столітті [306], тоді як Р. Вільямс у «Сучасній трагедії» наголосив на соціальних і політичних вимірах трагічного [324].

Важливим є також літературний контекст. Від античних трагедій Есхіла і Софокла до модерністських і постмодерністських творів Франца Кафки чи

Семюела Беккета простежується зміна оптики: від долі і провини до абсурду і втрати сенсу. Ця еволюція формує підґрунтя для кінематографа, який перебирає на себе функцію головного медіума трагічного у XX–XXI століттях.

Важливим доповненням до філософсько-естетичних концепцій трагічного є праці з теорії травми, студій пам'яті та культурної травми, які дозволяють точніше описати ті форми екранного досвіду, що пов'язані з війною, насильством, історичним розломом і колективною втратою. Йдеться передусім про психоаналітичну традицію осмислення травми, концепцію колективної пам'яті М. Гальбвакса [212], теорію культурної травми Дж. Александера [134], а також гуманітарні підходи до проблеми репрезентації травматичного досвіду у працях К. Карут [171;173] і Д. ЛаКапри [244;245]. У цій дисертації ці підходи використовуються як допоміжний інструментарій для аналізу сучасних форм трагічного в кінематографі.

Кінотеорія відкрила інші перспективи. З. Кракауер у дослідженні «Від Калігарі до Гітлера» розглядав кінематограф як чутливий індикатор колективних психологічних і соціальних процесів [74]. Юрій Лотман у праці «Семіотика кіно» аналізував механізми творення смислу у кіномові [253]. С. Зонтаг у книзі «Спостереження за болем інших» порушила питання етики репрезентації насильства [64]. Разом ці тексти формують методологічний ґрунт для аналізу екранних стратегій зображення трагічного.

В українській гуманітарній традиції сформувався власний корпус досліджень, представлений працями Олександра Довженка [48; 49], Юрія Ілленка [68], Лариси Брюховецької [26; 27; 28; 29; 30], Оксани Мусієнко [80; 81; 82], Ірини Зубавіної [65; 66; 67], Олени Оніщенко [90; 91; 92; 93], Олександра Безручка [17; 18], Зої Алфьорової [3], Марини Братерської-Дронь [22; 23; 24; 25], Галини Погребняк [94], Сергія Тримбача [116; 117], Вадима Скуратівського [106] та інших авторів. У цих роботах національний кінематограф розглядається у

взаємозв'язку естетичних форм з історичним і політичним контекстом, що є принципово важливим для аналізу трагічного в українському кіно.

Окрему групу складають українські дослідження, що, не звертаючись безпосередньо до категорії трагічного, розробляють суміжні проблеми — репрезентації персонажа, конструювання ідентичності та жанрової поетики в умовах суспільних зламів. Так, дисертація Х. Січної [104] та монографія Х. Баталіної [13] досліджують образ дитини у фільмах жахів, виявляючи механізми символічного кодування загрози через вразливу постать — підхід, що резонує з логікою трагічного, де катастрофа проявляється передусім через найменш захищеного суб'єкта. Дисертація О. Голобородька [34] аналізує феномен героїзації в сучасній медіакультурі, розкриваючи механізми конструювання героїчного образу, — і саме від цього конструкту кіно травмуючої дійсності принципово відмовляється, обираючи натомість постать свідка і вразливої людини. О. Пономаренко [96] досліджує особливості українського національного світогляду та їхній вплив на формування поведінкових рис персонажа в аудіовізуальних мистецтвах, що безпосередньо перетинається з питанням, як саме культурна пам'ять і колективна травма формують специфіку українського екранного героя. У цьому ж ключі колективна монографія Г. Чміль, Н. Корабльової та О. Безручка [125] досліджує феномен *homo villicus* у сучасному екранному середовищі, розглядаючи нові типи екранного суб'єкта, що формуються на перетині медіатизованої реальності і соціальних трансформацій, — підхід, що доповнює розуміння того, як умови існування визначають характер персонажа. Дисертація В. Данилюка [46] розглядає українське ігрове кіно як чинник консолідації суспільства та утвердження громадянської ідентичності — вимір, що є зворотним боком тієї самої проблеми: якщо кіно здатне консолідувати, воно здатне і утримувати досвід незавершеної катастрофи як форму спільної присутності. У цьому контексті показовою є і стаття О. Безручка та Б. Ружанського [19], присвячена гендерним

вимірам виживання і кінематографічним образам жінок у контексті війни, — дослідження, що окреслює ту саму зону, в якій працює кіно травмуючої дійсності, розглядаючи тілесний досвід як форму екранного свідчення. Питання формування національної ідентичності через кіно порушують також О. Безручко та Н. Степаненко [20], а рецептивний вимір сучасного українського кіно в умовах воєнного часу фіксує критична стаття О. Саква [100]. Нарешті, дисертація Н. Шевченко [127], присвячена ремейку як крос-культурному феномену, торкається питань, що є суміжними для цього дослідження: як культурні форми адаптуються до нових умов існування, зберігаючи і трансформуючи попередній досвід. Таким чином, означені праці формують широкий контекст українських кінознавчих досліджень, у межах якого концепція кіно травмуючої дійсності постає не ізольованим теоретичним конструктом, а відповіддю на актуальні питання, що виникають у вітчизняному науковому середовищі.

Нарешті, джерельна база включає сам кінематографічний матеріал. Ідеться про класичні екранізації, твори зарубіжних режисерів ХХ - ХХІ століття, а також українські ігрові, документальні та анімаційні фільми, що з'явилися після 2014 року.

Окреслена теоретична, історіографічна та джерельна база створює необхідне підґрунтя для подальшого аналізу трагічного у кінематографі. Вона забезпечує контекст, у межах якого можливе концептуальне осмислення еволюції трагічного та його сучасних форм репрезентації.

1.1.2. Еволюція уявлень про трагічне: від античності до постмодерну

У цьому підрозділі уявлення про трагічне розглядаються не в історіографічному, а в концептуальному вимірі, як послідовність зміщень, що визначили сучасне розуміння трагізму.

Уявлення про трагічне народжується в античній культурі як спосіб осмислення межових ситуацій людського буття. Арістотель у «Поетиці» визначає

трагедію як жанр, що через співчуття й страх веде глядача до катарсису [6]. Від самого початку трагічне розглядається не тільки як художня форма, а як філософське питання: що означає людська дія у світі, де владарює доля.

Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики» радикально переглядає цю традицію. Він відкидає уявлення про греків як народ «сонячної веселості» і ставить запитання: чому саме ця культура, сповнена енергії й життєвої сили, потребувала трагедії. Відповідь він шукає у протиставленні аполлонівського і діонісійського начал. Аполлонівське втілює форму, порядок і гармонію, тоді як діонісійське відкриває людину до досвіду розпаду, хаосу і страждання. Саме з цього напруження, за Ф. Ніцше, постає трагедія як «мистецьке творіння песимізму». Її сенс не у втечі від жаху, а у здатності пережити його естетично. Навіть потворне чи дисгармонійне в трагедії стає джерелом радості, подібної до тієї, що виникає у музиці від звучання дисонансу [87].

Перехід від античності до християнства приніс принципово нове розуміння трагічного. Якщо для греків трагедія розігрувалася між героєм і сліпим фатумом, то християнська традиція вводить поняття провини і відповідальності. С. К'єркегор у трактаті «Поняття страху» підкреслює, що античний герой ставав трагічним через невідворотність долі, тоді як християнський герой усвідомлює власну свободу і відповідальність за вибір. Для нього головна драма відбувається не у земному, а в трансцендентному вимірі: між вічним спасінням і вічною загибеллю. Тому, на думку С. К'єркегора, смерть у християнстві є страшнішою за античну: вона ставить на карту не лише життя, а й вічність [238].

Ця зміна означала трансформацію статусу героя. Якщо у грецькій трагедії він був винятковою постаттю, то у християнській перспективі трагічним стає пересічний індивід. Саме тому, наголошує С. К'єркегор, трагедія відображає долю кожного, хто живе на землі. І в цьому полягає її нова універсальність: приватний досвід окремої людини набуває значення міфу, доступного всім [238].

У XIX столітті нову фазу осмислення трагічного відкрив Фрідріх Шеллінг. У «Філософії мистецтва» він пов'язує трагедію не з випадковими нещастями чи зовнішніми перешкодами, а з моральним конфліктом вищого рівня. Справжня трагічна колізія виникає тоді, коли герой стикається не з фізичною перешкодою, а з необхідністю прийняти відповідальність за неминучу провину. Звідси випливає ідея «шляхетності характерів»: трагічний герой є морально високою особистістю, яка добровільно бере на себе тягар вини. У цьому сенсі Прометей у Есхіла є взірцем трагічного героя: його страждання мають передусім внутрішній характер — відчуття несправедливості, обурення і непокори тиранії [295].

Ф. Шеллінг підкреслює, що у Есхіла і Софокла дія розгортається як у зовнішньому, так і у внутрішньому вимірі. Саме ця подвійність забезпечує глибину трагедії. В Евріпіда ж моральний вимір відступає: розчулення стає фізичним, прив'язаним до співчуття, тоді як у Софокла воно спрямоване до духовного очищення [295].

У «Світі як волі і уявленні» Артур Шопенгауер визначає головним завданням трагедії зображення великого нещастя. Він розрізняє три шляхи, якими автор може досягти цього ефекту.

До першого належать трагедії, де джерелом нещастя є надзвичайна злоба характеру. Приклади цього типу — Річард III чи Яго в «Отелло» Вільяма Шекспіра, а також Франц Моор у «Розбійниках» Фрідріха Шіллера.

Другий шлях пов'язаний із сліпою долею, випадком чи фатальною помилкою. Тут взірцем, на думку А. Шопенгауера, є «Цар Едіп» Софокла, а серед новочасних творів — «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра чи «Танкред» Вольтера.

Третій тип, який А. Шопенгауер особливо цінує, зосереджений на повсякденних взаєминах персонажів. Нещастя постає результатом звичайних зв'язків і ситуацій, які змушують людей завдавати одне одному болю. Прикладами цього він називає «Клавіго» Йоганна Вольфганга Гете, конфлікт Гамлета з Лаертом та Офелією у «Гамлеті» В. Шекспіра, а також

«Валленштейна» Ф. Шиллера. Велич цієї категорії полягає в тому, що вона демонструє: найбільші страждання походять із самого людського життя, вони завжди поруч і можуть спіткати будь-кого [296].

Якщо співвіднести ці три типи з сучасними процесами в українському суспільстві та культурі, можна окреслити появу четвертого, гібридного виду трагедії. Він поєднує риси першого типу — домінування радикального зла, яке постає у війні та злочинах проти людяності, — із рисами третього, що акцентує на «близькості нещастя». Цей гібридний варіант особливо відчутний у сучасному українському кіно, яке працює з воєнною травмою. Для глядача, що живе у тому самому історичному і соціальному контексті, що й персонажі, трагедія не є абстракцією. Її «страхотлива близькість» перетворюється на безпосередній досвід, який здатний травмувати, викликаючи стан пригніченості чи відчаю.

В «Естетиці потворного» Карл Розенкранц аналізує природу насильства й виділяє дві його форми: грубу, пов'язану з фізичним завданням болю — бійки тварин, тортури, згвалтування — та витончену, що набуває вигляду психологічного тиску [287]. Найбільш обурливим він вважає насильство сильного щодо слабшого. Перелічуючи жахливі форми знущання, до яких здатна людина – катування розпеченим залізом, здирання шкіри, поховання заживо — філософ наголошує на їхній неприйнятності як з етичної, так і з естетичної точки зору. Лише рідко спроби художників надати таким сюжетам естетичної виразності мали успіх. К. Розенкранц водночас розрізняє сцени жорстокості та батальні картини, у яких сила протистоїть силі. Тут воїн атакує і водночас обороняється, тому сама логіка боротьби зменшує відчуття безсилля. Для нього грубість може стати об'єктом естетики лише тоді, коли в образі проступає перемога внутрішньої свободи над зовнішнім насильством. Саме ця перемога, яку він називає «піднесеним спокоєм», дозволяє мистецтву вивести страждання за межі жахливого. Якщо ж такого контрасту немає, видовище катування стає нестерпним [287].

Особливо показовим у його міркуваннях є твердження, що сцени зіткнення духу і потворності більше відповідають пластичним мистецтвам — живопису чи скульптурі, (а з перспективи сьогодення — і екранному мистецтву) — ніж літературі. Картина одразу відкриває глядачеві межу між тілесним болем і духовною величчю, тоді як тривалий вербальний опис здатний посилити відразу [287]. Тут К. Розенкранц полемізує з Готгольдом Е. Лессінгом, який у «Лаокооні» та «Гамбурзькій драматургії» наполягав на пріоритеті літератури у відображенні трагічного [249; 248]. Для К. Розенкранца, навпаки, пластичні мистецтва здатні передати контраст між потворним і величчю духу сильніше, ніж слово: візуальне зображення одразу створює досвід зіткнення, тоді як розлогий вербальний опис може лише посилити відразу [287]. Якщо продовжити цю думку у сучасному контексті, то саме екранна культура демонструє, наскільки ефективним може бути цей принцип. Кіно, завдяки своїй здатності поєднувати візуальне і часову тривалість, виявляється особливо чутливим до діалектики болю й духовної сили.

Для Г. Е. Лессінга крик і стогін героя не заперечують величі духу. Так, у «Лаокооні» він надає особливого значення співчуттю як головній афективній реакції на трагедію. Він відкидає ідею «сценічної стоїчності»: велич духу може викликати захоплення, але це холодне почуття, яке не відкриває простору для глибшої емоційної участі [249]. Г. Е. Лессінг вважав, що трагедія має викликати страх і співчуття, але не жах. Якщо зло зображене як надмірне чи неймовірне, глядач не співпереживає, а лише відчуває відразу. Співчуття, на його думку, виникає тоді, коли глядач бачить у героєві людину зі звичайними почуттями — таку ж вразливу до болю, як і він сам. За прикладами Г. Е. Лессінг звертається до трагедій Софокла «Філоктет» та «Геракл», де страждання набуває чуттєвої конкретності: герой кричить, проклинає, голосно виявляє біль [249]. Цей підхід контрастує з позицією К. Розенкранца, який наголошував на домінуванні духу над тілесним і вважав, що художній твір має показувати перемогу внутрішньої сили над зовнішнім насиллям, а велич духу здатна нейтралізувати жах навіть

тоді, коли тіло героя переживає крайні страждання [287]. Г. Е. Лессінг натомість стверджує, що саме тілесний біль робить героя трагічним у власному сенсі, бо в ньому глядач впізнає себе [249]. Тут можна зробити проєкцію на сучасний кінематограф, що активно працює з тілесністю, відмовляючись від героїчної абстракції на користь безпосереднього переживання болю. У цьому зіставленні також зароджується важлива для подальших естетичних дискусій діалектика: чи має мистецтво показувати насильство як чисту потворність, чи як випробування, що відкриває вищий вимір свободи?

У ХХ столітті інтерес до природи дії та страждання знайшов продовження в ідеях Анрі Бергсона. У «Творчій еволюції» він увів поняття «кінематографічного механізму думки», згідно з яким свідомість схильна фіксувати життя як низку зупинених кадрів [154]. Для нього інтелект передусім керує діями, а головне значення має результат. Такий акцент на дії дозволяє повному прочитати трагедію як простір, де людська воля випробовується у конфлікті з обставинами.

Далі, у працях М. де Унамуно, зокрема в «Про трагічне відчуття життя у людей і народів», звучить особлива нота особистісного трагізму. Під впливом ідей С. К'єркегора він розглядає людське існування як нескінченний конфлікт між жаданням безсмертя і неминучістю смерті. М. де Унамуно бачить у цій суперечності головне джерело трагічного досвіду. Його герої не героїзовані і не піднесені, а радше пересічні індивіди, які, усвідомлюючи крихкість власного буття, змушені жити в постійному напруженні між вірою і сумнівом [316].

У ХХ столітті концепції трагічного дістали нового розвитку в екзистенціалізмі. Ж.-П. Сартр та А. Камю зверталися до досвіду абсурду, що розкриває безґрунтовність людського існування. А. Камю у «Міфі про Сізіфа» трактував трагічне як відмову від ілюзій і водночас як мужність жити без надії на остаточний сенс [169]. У філософії Ж.-П. Сартра, зокрема в праці «Буття і ніщо», трагічний вимір людського буття пов'язується з абсолютною свободою і

неминучою відповідальністю вибору, що здійснюється в умовах відсутності наперед заданих смислів [294]. Подібна логіка відчутна і в прозі Ф. Кафки, зокрема у романах «Процес» і «Замок», де трагічність вкорінена у повсякденній колізії між людиною та безликою владою, що постає водночас абсурдною і всеохопною [231; 232].

Американський дослідник Дж. Стайнер у праці «Смерть трагедії» підсумував ці пошуки, вказуючи на кризу самої форми. Він розрізняв трагедію і «драму сумління». У трагедії, на його думку, насильство та провина не знімаються спокутою. Натомість у «драмі сумління» після трагічного фіналу завжди настає п'ятий акт — відновлення невинності, і цим самим втрачається радикальна непоправність, яка і визначає трагічне. Для Дж. Стайнера сучасна культура дедалі частіше обирає саме цей компромісний шлях, оскільки перестала вірити у абсолютність зла [306].

1.1.3. Екранна трансформація трагічного як естетичної категорії

Трагічне в естетиці не є статичним поняттям: воно змінюється залежно від культурного контексту і домінуючих форм мистецького вираження. Якщо антична трагедія формувала уявлення про колективний катарсис, а література нового часу — про внутрішній досвід героя, то аудіовізуальне мистецтво ХХ–ХХІ століть створює власні умови для існування трагічного. Екран стає простором, у якому традиційні категорії філософії трагедії отримують іншу динаміку.

Перехід від театральної сцени до екрану означає радикальний зсув у способах переживання трагічного. У театрі дія розгортається тут і тепер — актор і глядач поділяють одну просторово-часову ситуацію. Кінематограф працює інакше: він переносить досвід у медіальну площину, де присутність героя конструюється технічними засобами зображення і монтажу. Те, що колись було унікальним актом сценічної події, у кіно набуває форми, придатної до повторення

та відтворення. Завдяки цьому трагічне стає частиною колективного перегляду, але зберігає простір для індивідуального осмислення. Таким чином, екран функціонує як посередник між особистим і публічним виміром трагічного досвіду.

Трагічне завжди пов'язане з досвідом часу — від античного уявлення про невідворотність долі до модерних роздумів про історичну випадковість і абсурдність існування. У кіно ця темпоральність набуває особливої виразності, оскільки екран працює з часом не тільки як із темою, а й як із матеріалом. Як зазначав Андре Базен у своїй «Онтології фотографічного образу», кіно є мистецтвом часу, адже зображення завжди фіксує момент, який уже проминув, але продовжує жити у теперішньому спогляданні [148].

Особливу увагу заслуговує феномен монтажу як техніки оперування часом. Теорії монтажу початку ХХ століття підкреслювали здатність монтажних зіткнень створювати емоційно-афективний ритм, що впливає на сприйняття глядача. У випадку трагічного монтаж може виконувати функцію розриву, зіштовхуючи кадри так, щоб виникало відчуття невідомої втрати. З іншого боку, у практиках сучасного авторського кіно дедалі частіше застосовуються статичні довгі плани, які зупиняють історію, дозволяючи глядачеві увійти у стан споглядання, не «просуватися далі», затриматися на досвіді.

У ХХІ столітті візуальна естетика трагічного в кіно та ширшій аудіовізуальній культурі вийшла за межі класичних канонів репрезентації, де трагічне асоціювалося з героїчним конфліктом або драматичною кульмінацією. Сучасне мистецтво часто уникає прямої ілюстрації катастрофи і натомість створює образи, що фіксують наслідки і резонанс трагедії. У центрі опиняється не дія, а візуальний слід, що стає символом втрати, перерваності чи відсутності.

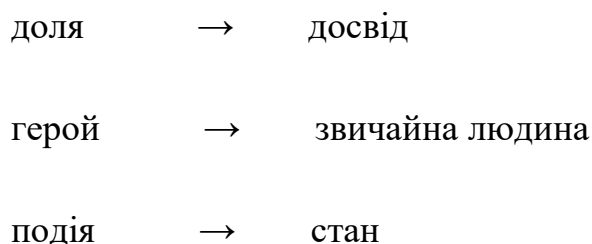
Потворне, катастрофічне і жахливе у кінематографі набувають нових форм завдяки самій природі екранного мистецтва, що працює із зоровою безпосередністю. На відміну від літератури чи театру, де трагедія завжди вимагає

певного посередництва слова чи умовності сцени, кінокамера здатна створювати відчуття прямого контакту з катастрофою. Проте ця безпосередність не є однозначною. Візуальна естетика трагічного ґрунтується на діалектиці прекрасного і потворного. Ще Г. В. Ф. Гегель наголошував, що трагедія потребує краси форми, аби потворне не стало нестерпним для споглядання [216]. У сучасному кіно цей баланс досягається через складну взаємодію композиції, кольору, світла й темряви. Руїна може бути знята так, що вражає своєю геометричною величиною; тілесна вразливість може постати в кадрі як момент виняткової ніжності, навіть смерть іноді фіксується з такою пластичною виразністю, що вона водночас відштовхує і притягує.

У межах цього дослідження означені філософські та естетичні концепції трагічного використовуються як інструментарій для аналізу кінематографа як специфічного аудіовізуального мистецтва. Їхня евристична цінність полягає в тому, що вони дозволяють простежити, яким чином режисерські стратегії трансформують абстрактні уявлення про трагедію у конкретний екранний досвід.

Узагальнюючи проведений аналіз, доцільно представити трансформацію трагічного як послідовне зміщення його основних координат. У класичній моделі трагічне пов'язане з дією долі, винятковістю героя та кульмінаційною подією, що веде до катарсису. У сучасному культурному контексті ці параметри зазнають принципової трансформації: визначальним стає не зовнішня зумовленість, а внутрішнє переживання; не героїчна постать, а вразливість звичайної людини; не подія як завершений акт, а стан, що розгортається у тривалості. Ця зміна може бути представлена у вигляді авторської моделі трансформації трагічного, яка фіксує перехід від подієво-героїчної до досвідно-афективної парадигми (див. рис. 1.1).

Рис. 1.1. Модель трансформації трагічного (розробка авторки):



Саме ця зміна визначає спосіб існування трагічного в кінематографі, де воно реалізується передусім через організацію переживання, а не через структуру події (див. рис. 1.1). Запропонована модель дозволяє узагальнити зміщення трагічного з рівня структурної події до рівня безпосереднього переживання, що є принциповим для подальшого аналізу кінематографічної форми.

1.2. Методологія дослідження трагічного у кінематографічному дискурсі

Дослідження трагічного у кінематографі неможливе без методологічного розгортання, що враховує багатшаровість цього феномена. Кіно функціонує на перетині філософських ідей, культурологічних моделей пам'яті, мистецтвознавчих категорій та психологічних теорій. Трагічне на екрані постає не самодостатньою категорією, а результатом складної взаємодії різних наукових традицій, кожна з яких пропонує власний набір аналітичних інструментів. Методологія цього дослідження має спиратися на інтердисциплінарність, не втрачаючи уваги до специфіки мистецтва кіно — його візуальної мови, ритмів, структури кадру і композиції.

Інтерпретація трагічного у кінематографі вимагає методології, здатної працювати з різними рівнями цього феномена — онтологічним, культурним і формально-естетичним. У цьому дослідженні міждисциплінарна парадигма застосовується як інтегрована аналітична рамка, що дозволяє простежити, яким

чином філософські уявлення про трагедію, колективні механізми пам'яті та режисерська організація екранної форми взаємодіють у створенні трагічного досвіду.

Такий підхід передбачає синтез кількох гуманітарних традицій.

Філософія задає базові координати. Арістотель сформулював поняття катарсису та визначив трагічне як естетичну категорію, що впорядковує емоційний досвід [6]. Г. Ф. В. Гегель розглянув трагедію як зіткнення двох рівнозначних моральних сил [216], Ф. Ніцше увів опозицію аполлонівського та діонісійського [87], а сучасні мислителі — від Д. ЛаКапри до Дж. Стайнера — акцентують на травмі, пам'яті та історичних розломах [244; 245; 306]. Філософська рамка дозволяє зрозуміти трагічне як категорію, що одночасно стосується буття, культури і мистецтва. У межах цього дослідження філософська перспектива використовується як інструмент постановки запитань до кінематографічного образу про межі відповідальності, незворотність втрати та можливість смислу в умовах історичного розлому.

Культурологічний підхід зосереджується на колективному вимірі досвіду. М. Гальбвакс одним із перших показав, що пам'ять формується в соціальному середовищі і залежить від структур спільноти [212], а Дж. Александер, вводячи поняття «культурної травми», описав способи, у які суспільства надають катастрофічним подіям символічного значення [135]. У цьому контексті трагічне пов'язується з процесами колективної пам'яті і виходить за межі індивідуального життєвого досвіду. Дослідження пам'яті (*memory studies*) розглядають її як рухливий процес, у якому взаємодіють історія, медіа та особистий досвід, що дозволяє аналізувати кінематографічні образи як складники культурної пам'яті.

У межах міждисциплінарної парадигми *мистецтвознавство* посідає ключове місце, оскільки саме воно виконує інтегративну функцію, переводячи філософські і культурологічні концепти у сферу конкретних художніх форм. Трагічне в кінематографі матеріалізується через візуальні і пластичні рішення —

композицію кадру, роботу зі світлом і кольором, ритми монтажу. Традиція, започаткована Г. Е. Лессінгом у трактаті «Лаокоон», окреслює межі між поезією та образотворчим мистецтвом; у кіно, завдяки просторово-часовій організації образу, ці межі втрачають жорсткість [249]. У цій перспективі мистецтвознавчий аналіз дозволяє досліджувати діалектику прекрасного і потворного, трансформацію тілесності у візуальний знак, а також способи репрезентації насильства, руїни і катастрофи.

Мистецтвознавство є тим підґрунтям, яке дозволяє розкрити трагічне в його естетичному вимірі. Якщо філософія визначає онтологічні координати, а культурологія окреслює колективні механізми пам'яті, то мистецтвознавство зосереджується на формах, що роблять трагічне видимим і відчутним.

Поняття потворного та його співвідношення з прекрасним займає центральне місце в мистецтвознавчій традиції. К. Розенкранц у «Естетиці потворного» показав, що зображення насильства, страждання чи руйнування може бути виправданим лише тоді, коли воно розкриває велич духу або стає носієм морального сенсу [287]. Для кінематографа ця теза означає, що естетизація трагічного пов'язана з пошуком рівноваги між видимим стражданням і тією духовною чи символічною силою, яка його переосмислює.

Особливого значення набуває діалектика прекрасного і потворного у візуальному вимірі. У класичній трагедії вона розгорталася через зіткнення гармонійної форми і дисгармонійного змісту. Кіно додає новий рівень — зорову безпосередність, що робить катастрофу відчутною майже фізично. Візуальний образ працює з амбівалентністю: руїна може виглядати як символ руйнування і водночас як об'єкт естетичного споглядання. Цей подвійний ефект і формує трагічну напругу, де прекрасне і потворне співіснують у єдиному полі зображення.

Мистецтвознавчий аналіз також дозволяє розглядати екран як простір пластичного експерименту. На відміну від літератури, де трагічне артикулюється

словом, у кіно воно структурується через взаємодію світла й тіні, руху й зупинки, тиші й звуку. Важливим стає вивчення того, як візуальна форма сама по собі конструює досвід трагічного — поза фабулою, у чистій естетиці образу.

Звідси випливає ще одна методологічна теза: кінематограф формує трагічне як феномен присутності. Камера фіксує подію і водночас створює простір співпереживання. Трагічне в кіно виявляється у долях персонажів і водночас проєктується на глядача через зорову і слухову безпосередність. Мистецтвознавство пояснює цей ефект як результат художньої організації екранного тексту, що надає формі особливу силу впливу.

Аналіз трагічного в кінематографі потребує поєднання різних методологічних оптик, кожна з яких висвітлює окремий вимір цього складного феномена. Вибір підходу визначається тим, як розуміється сам екранний текст — як носій образів, як структура знаків, чи як простір досвіду. Відповідно, для аналітики кінематографа ключовими стають три методологічні стратегії — феноменологія, герменевтика і психоаналіз.

Поряд із цими підходами у дослідженні застосовуються мистецтвознавчі методи аналізу кінематографічної форми — формально-стилістичний, структурно-семантичний та поетологічний аналіз, які дозволяють працювати з композицією кадру, ритмом, візуальними мотивами і організацією екранного простору. У межах цієї роботи вони не виокремлюються як автономні методології, а інтегруються у ширшу інтерпретаційну рамку феноменології, герменевтики та психоаналізу.

У феноменологічній перспективі кінематографічний образ осмислюється як досвід, що відбувається у безпосередній взаємодії глядача з візуальним образом. Моріс Мерло-Понті, аналізуючи тіло як основу сприйняття, заклав підґрунтя для вивчення екранного досвіду як тілесного [269]. Ця перспектива дозволяє розглядати трагічне у кіно як подію присутності, що відкривається через напруження кадру, темпоральні розриви, тишу чи звук. В. Собчак розвиває цю

ідею у своїй концепції «втільеного глядача», наголошуючи, що перегляд кіно відбувається як у сфері інтелекту, так і через тілесну реакцію — напруження, тривожність, фізичний дискомфорт [305]. У цій перспективі трагічне сприймається як афективний стан, що переживається через тіло глядача.

Герменевтика зосереджується на інтерпретації екранного тексту як наративу, що потребує постійного прочитання у зв'язку з культурним контекстом. Ганс-Георг Гадамер наголошував, що розуміння завжди відбувається у горизонтальному русі між традицією та сучасністю [204]. Це означає, що трагічне в кінематографі можна досягнути як діалог між класичною традицією трагедії та новими формами її візуалізації. У цьому контексті важливим є питання, як сучасні фільми трансформують спадщину античності, християнства чи модернізму у нових культурних умовах.

Психоаналітична методологія відкриває інший вимір прихованих механізмів несвідомого, які проявляються у структурі фільму. Від класичного фрейдизму до постлаканівських інтерпретацій, кіно розглядається як простір, де позасвідоме знаходить свої візуальні і наративні форми. У цій перспективі трагічне набуває сенсу повернення витісненого, яке проривається у вигляді повторів, снів, символічних образів чи порушень наративної логіки.

Кожен з цих підходів висвітлює різні аспекти трагічного. Феноменологія акцентує на досвіді присутності, герменевтика виявляє діалог із традицією, психоаналіз розкриває підґрунтя позасвідомого. Разом вони формують методологічну основу для аналізу кінематографа як простору репрезентації трагічного.

Для поєднання зазначених методологічних підходів у роботі застосовується *поетапна аналітична процедура*, яка використовується при аналізі окремих сцен і фільмів загалом. Вона не має характеру жорсткого алгоритму, а радше задає послідовність аналітичних фокусів, що дозволяють працювати з трагічним як багаторівневою естетичною категорією.

1. *Формулювання режисерської задачі сцени або фільму.* На цьому етапі визначається, який тип межової ситуації артикулюється: втрата, безсилля, відповідальність без вибору, свідчення катастрофи. Йдеться не про сюжетний переказ, а про з'ясування того, який досвід має бути пережитий глядачем.
2. *Формально-естетичний аналіз екранної матерії.* Аналізуються конкретні елементи кіномови: композиція кадру, масштаб плану, тривалість, монтажні рішення, робота зі звуком і тишею, співвідношення фігури і простору. Цей рівень фіксує, як саме екранна форма організує трагічний досвід.
3. *Феноменологічний шар сприйняття.* Досліджується, яким чином сцена впливає на тілесне та афективне сприйняття глядача: чи створює вона відчуття напруженого очікування, затримки, пригніченості, чи утримує глядача в стані неможливості емоційного розрядження.
4. *Герменевтичний контекст.* Сцена або фільм співвідноситься з традицією трагічного та з українським історико-культурним контекстом. Аналізується, які культурні смисли актуалізуються, які образи пам'яті або мовчання включаються в екранний текст.
5. *Психоаналітичний і травматичний вимір (за потреби).* Цей рівень залучається в тих випадках, коли форма фільму демонструє ознаки травматичної структури: повторюваність, витіснення, фрагментацію, порушення лінійності часу, нефіналізованість наративу.
6. *Узагальнення режисерської стратегії трагічного.* На завершальному етапі формулюється висновок про тип режисерської стратегії репрезентації трагічного — як способу екранного втілення досвіду втрати, межової вразливості або історичної незавершеності.

Методологія дослідження поєднує аналіз екранної форми з інтерпретацією культурного і афективного вимірів, дозволяючи розглядати кінематограф як *простір переживання трагічного досвіду*.

Окремого уточнення потребує питання *розмежування репрезентації трагічного та експлуатації страждання*, яке є принциповим для аналізу сучасного кінематографа, особливо в умовах війни та масового насильства. У межах цього дослідження етичний вимір розглядається не як зовнішній норматив, а як внутрішній критерій режисерської та аналітичної роботи з екранною формою.

Першим базовим принципом є *відмова від підміни трагедії видовищем*. Йдеться про розрізнення між формами, що утримують досвід втрати як етично проблематичний і незручний для споживання, та формами, що перетворюють страждання на емоційний або візуальний атракціон. У цьому сенсі надмірна демонстративність насильства, естетизація тілесного болю або монтажна експлуатація шоку розглядаються як симптоми зсуву від трагічного до видовищного.

Другим критерієм є *зсув фокусу з події на її наслідки та сліди*. Трагічне в сучасному кіно дедалі частіше артикулюється не через показ самої катастрофи, а через її резонанс — у тілесних, просторових, часових і психологічних деформаціях. Такий підхід дозволяє уникнути прямої репрезентації насильства, не знімаючи його етичної ваги. Важливу роль у цьому контексті відіграють *позакадрове, тиша, звукові розриви та режими відсутності*, які функціонують як етичні стратегії репрезентації. Вони не приховують трагедію, але відмовляються від її повного візуального привласнення, залишаючи простір для відповідального співпереживання глядача.

Етичний вимір аналізу трагічного у цій дисертації полягає в дослідженні того, як екранна форма регулює межу між переживанням втрати та її видовищним споживанням.

Аналіз трагічного у кінематографі неможливий без урахування трьох базових категорій — *часу, простору і суб'єкта*. Саме через них екранна мова організовує досвід і визначає спосіб його переживання. Ці категорії не є суто формальними: вони задають координати, у межах яких трагічне набуває смислу та емоційної сили.

Час у кіно має багатовимірний характер. З одного боку, він структурує наратив, з іншого — формує ритм сприйняття, який діє безпосередньо на глядача. У класичній трагедії час мислився як рух до неминучої розв'язки, що надає подіям характеру фатальної необхідності. Ця логіка зберігається і в кінематографі, але зазнає трансформації. Поль Рікер, розмірковуючи про наративний час, наголошував, що подія в мистецтві не зводиться до хронології, а розкривається через спосіб її переживання [285]. У кіно це означає, що час може бути спрямований не до результату, а до утримання глядача всередині ситуації. Переживання не завершується подією, а триває після неї, залишаючись активним у пам'яті та сприйнятті. У такому вимірі трагічний час постає як відкритий процес, а не як шлях до фіналу.

Простір у трагічному вимірі постає середовищем, що формує умови існування персонажа. У класичній трагедії простір був символічно впорядкований: храм, палац чи родинний дім задавали межі конфлікту і морального порядку. Кінематограф змінює цю оптику. Як зазначав З. Кракауер, екранний простір здатний фіксувати історичну і психологічну напругу середовища, в якому перебуває людина [74]. У трагічному кіно простір часто втрачає захисну функцію і перетворюється на зону вразливості. Він не пояснює подію, а створює атмосферу, в якій подія здається неминучою. У такому середовищі трагедія сприймається як наслідок самого способу організації простору.

Категорія суб'єкта у трагічному кіно зазнає істотної зміни порівняно з класичною моделлю трагедії. Дж. Стайнер у праці «Смерть трагедії» визначав

трагічного персонажа як того, хто «є шляхетнішим і ближчим до темних джерел життя, ніж пересічна людина, але водночас є типовим — інакше його падіння не було б повчальним» [306, с. 15]. Якщо раніше трагічний герой мислився як виняткова постать, здатна прийняти або кинути виклик долі, то сучасний кінематограф дедалі частіше зосереджується на пересічній людині — тій, що опиняється всередині подій, які перевищують її розуміння і волю.

У поєднанні цих трьох категорій формується специфічна естетика трагічного в кіно. Час визначає тривалість і відкритість переживання, простір задає атмосферу межового існування, а суб'єкт виявляє людську вразливість у цих умовах. Ця триєдність визначає унікальність кінематографічної репрезентації трагічного і дає змогу розглядати її як спосіб осмислення меж людського існування.

Дослідження трагічного у кінематографі постає перед низкою методологічних викликів. Ці виклики пов'язані як із природою самого феномена, так і з особливостями екранного мистецтва.

Найперша складність полягає у багатовимірності трагічного. Воно не зводиться до жанрової форми, оскільки може проявлятися у документальних зйомках війни, у художніх картинах про приватну втрату, у фільмах-пам'ятниках жертвам геноциду. Це ускладнює визначення чітких критеріїв аналізу: що саме у фільмі робить його трагічним — сюжет, форма, настрій чи рецепція глядача. Методологічно це вимагає постійної уваги до меж поняття та усвідомлення його відкритого характеру.

Іншим викликом є ризик редукції. Психоаналітичні чи феноменологічні моделі дозволяють глибоко інтерпретувати образи, проте вони схильні звужувати багатоголосність фільму до однієї інтерпретаційної рамки. Виникає потреба у балансі між теоретичною системою та автономністю мистецького твору. Звідси впливає важливість методологічної поліфонії — поєднання різних підходів, що дозволяє зберігати складність феномена.

Важливою проблемою залишається співвідношення універсального і локального. Трагічні сюжети можуть апелювати до архетипів людського досвіду, проте кінематограф завжди вкорінений у конкретний культурний і національний контекст. Це означає, що аналіз українського кіно потребує врахування локальної історичної пам'яті, воєнного досвіду та соціальних травм, які формують особливі режисерські стратегії. Тому методологія має бути чутливою до контексту, не втрачаючи при цьому здатності до універсалізації.

Окрему складність становить рецептивний аспект. Трагічне у кіно реалізується не лише у творі, а й у взаємодії з глядачем. Це ставить питання про те, чи можливе «об'єктивне» дослідження трагічного, якщо воно завжди пов'язане з емоційною та етичною реакцією. Відповіддю може бути орієнтація на концепт «етичної глядацької залученості», який дозволяє поєднати естетичний і моральний виміри сприйняття.

Перспектива подальших досліджень трагічного в кінематографі пов'язана не стільки з розширенням теоретичного арсеналу, скільки з уточненням способів його застосування до конкретних екранних практик. Сучасне кіно — зокрема українське — актуалізує теми війни, втрати, руйнації та пам'яті у формах, що не завжди вкладаються в усталені моделі аналізу. Це вимагає від дослідника гнучкої методологічної позиції, здатної поєднувати класичні теоретичні підходи з чутливістю до нових форм візуального досвіду, не підміняючи аналіз живої екранної матерії абстрактними схемами.

Для цього дослідження принциповим є те, що у XX–XXI століттях трагічне остаточно виходить за межі розуміння як естетичної категорії, пов'язаної з класичною формою трагедії, і постає модусом екранного переживання, що не обов'язково локалізується в окремій події, кульмінації чи фіналі. У кінематографі трагічне може бути присутнім не лише на рівні фабульного конфлікту, а й на рівні організації часу, простору та чуттєвої присутності образу, формуючи стан тривалого перебування в досвіді непоправності.

В межах цього дослідження трагічне в кіно розглядається як естетична категорія, що може артикулюватися на різних рівнях екранного тексту — як у формі сюжетно значущої події, так і через організацію аудіовізуальної матерії фільму. Утім саме екранна форма визначає, чи перетворюється трагічна подія на пережитий екранний досвід межової вразливості та незворотності втрати, що не знімається катарсичним завершенням.

Поняття *режисерського досвіду* в цій роботі використовується не в біографічному або психологічному значенні, а як *аналітична категорія кінознавчого аналізу*. Йдеться не про особисті переживання режисера, а про специфічну форму авторської присутності, зафіксовану в структурі екранного тексту.

Режисерський досвід постає як позиція щодо організації видимого і невидимого, часу і тривалості, тілесної присутності та дистанції камери. Саме в режисерських рішеннях — виборі темпу, тривалості плану, способу кадрування, роботи зі звуком і тишею, меж показу страждання — формуються умови, за яких трагічне стає переживаним як досвід, а не лише осмислюваним як ідея.

У цьому сенсі режисерський досвід є формою естетичної відповідальності: він визначає, чи перетворюється страждання на видовище, чи залишається у формі свідчення; чи пропонує фільм компенсацію втрати, чи утримує її як відкриту рану; чи дозволяє глядачеві дистанціюватися, чи, навпаки, змушує перебувати в стані етичної залученості. Таким чином, режисерський досвід у цій дисертації розглядається як сукупність екранних стратегій, через які трагічне набуває конкретної аудіовізуальної форми. У цьому контексті під способом організації екранного досвіду розуміється сукупність принципів і засобів, за допомогою яких режисер у художньому творі структурує сприйняття, задаючи характер взаємодії глядача з образом, часом і простором.

У дисертації поняття *травми* вводиться як допоміжна аналітична категорія, потрібна для опису тих форм трагічного досвіду, які в культурі ХХ–ХХІ століть

пов'язані з масовим насильством, війною, репресіями та колективними втратами. Трагічне використовується як естетико-філософська рамка: воно описує структуру конфлікту, досвід непоправності, межі смислу і відповідальності, способи художнього переживання втрати. Травма уточнює інший вимір цього ж поля — механізми пам'яті, повторюваність пережитого, розриви оповіді, режими мовчання та етичні обмеження репрезентації. Травма розглядається лише там, де вона стає частиною екранної поетики і впливає на організацію часу, простору, погляду, звуку та наративу. У такому розумінні травма виступає одним із історично зумовлених модусів трагічного. У цьому сенсі робота спирається на підходи студій пам'яті та теорій культурної травми (М. Гальбвакс [212], Дж. Александер [134; 135]), а також на гуманітарні концепції травми в історії та репрезентації (Д. ЛаКапра [244; 245]).

1.3. Трагічне в історико-культурній пам'яті українського народу

У передмодерній українській традиції трагічне ще не усвідомлюється як історична катастрофа. Філософія Григорія Сковороди вибудовує модель буття, зосереджену на внутрішній свободі та моральній самодостатності людини: людське існування мислиться як простір моральної автономії, у якому справжня свобода не залежить від зовнішніх обставин [105]. Така перспектива задає передтрагедійний горизонт української культурної традиції, в якому випробування мають індивідуальний характер і не набувають ще виміру колективної історичної катастрофи. Злам цієї моделі відбувається разом із входженням українського суспільства в тривалий досвід історичного насильства і втрати тягlosti. Війни та колоніальна залежність формують ситуацію, в якій трагічне стає постійним тлом історичного існування. Пережите постійно повертається в досвіді спільноти: «Все йде, все минає — і краю немає» [128, с. 39]. У цих символічних словах Тараса Шевченка зафіксоване переживання часу, в якому минуле не перестає впливати на теперішнє.

Перехід від романтичної до модерної чутливості окреслюється у творчості Івана Франка, де трагічне дедалі виразніше пов'язується з історичною та соціальною зумовленістю людської долі. У його текстах страждання не має виходу і не врівноважується жодною моральною перемогою, що виразно артикулюється, зокрема, у поемі «Каменярі», де колективна праця і виснаження не ведуть до індивідуального звільнення, а лише відкривають перспективу історичного зрушення: «Лупайте сю скалу! Нехай ні жар, ні холод Не спинить вас! Зносить і труд, і спрагу, й голод...» [120, с. 25]. Це готує ґрунт для подальшого переосмислення трагічного як тривалого історичного випробування.

В цій точці напруження формується і драматургія Лесі Українки. Звертаючись до античних і біблійних сюжетів, вона розгортає трагічне поза межами конфлікту між героєм і долею, зосереджуючи його у зіткненні внутрішньої свободи з історичними і соціальними обставинами, які не можуть бути подолані волею однієї людини: «Ох, якби тільки можна, то я б сама те горе одвернула!» [119, с. 23,]. У такій перспективі трагедія остаточно втрачає характер завершеної драми і постає як тривале історичне випробування.

Поруч із особливим сприйняттям часу важливе місце посідає мовчання. Ще у поезії Т. Шевченка воно постає вимушеною формою існування в умовах несвободи: «А ще поганше на Україні / Дивитись, плакати — і мовчать!» [128, с. 293]. Тему замовчування в культурній пам'яті продовжує і Л. Українка: «Тепер для сих розмов немає місця на цілім світі. Краще нам мовчати» [119, с. 96,].

Поєднання такого досвіду часу і мовчання формує характерне для української культурної традиції сприйняття трагічного. Воно зберігає минуле як чинник теперішнього. Ця особливість згодом стає важливою передумовою для кінематографа, зокрема українського поетичного кіно, який здатний працювати з тривалістю, паузою і непроговореним значно точніше, ніж вербальні форми.

Важливою рисою української культурної пам'яті є також тривала відсутність можливості відкритого осмислення власних трагедій. Багато травматичних подій були витіснені з публічного простору, замовчувані або підмінені офіційними наративами. Це сформувало специфічний режим пам'яті, в якому трагічне існує як незавершена історія, фрагментарний, перерваний досвід, що повертається у формі мовчазного протесту, символів і непрямих образів.

У вірші «Щасливий Йорик» зі збірки «Веселий цвинтар» Василь Стус будує образ трагічного буття як вистави, що ніколи не завершується, і де «кожен, власну сутність загубивши, / і дивиться, і грає. Не живе» [109, с. 33], а сама театральна метафора описує одночасно радянську систему примусового «щастя» і природу трагічного — примусову роль, якої ніхто не обирав. У фіналі вистави герой переходить з актора в глядача: «Завіса впала. Я вже не актор — / глядач. А скільки покотом у залі / лежить живих мерців, старих акторів, / обпалених огнем шалених рамп» [109, с. 34]. Час тут зупинений і позбавлений завершення: «Тут час стоїть. Тут роки не минають. / Бо тут життя — з обірваним кінцем, / як у виставі. Тільки є початок. / Кінця ж нема» [109, с. 35]. Анонімність стає формою колективної загибелі: «Ім'я годиться тільки тим, котрі існують» [109, с. 35]. І вистава не завершується — «п'еса почалася, не скінчившись» [109, с. 37] — що і є структурою українського трагічного досвіду: не катастрофа як подія, а катастрофа як стан.

Ця логіка продовжується в сучасній українській поезії, написаній в умовах повномасштабної війни. Артур Дронь, поет і військовослужбовець, у збірці «Тут були ми» безпосередньо вводить постать В. Стуса у простір бойових дій [51, с. 60] — як живу присутність серед тих, хто воює:

Снаряди ллють,

великий час.

І лють, і лють, і лють.

І ті, що вмерли, повстають —
стають за нас.
Усміхнені і вперті,
віддерті від землі.
Сміятися до смерті,
зневажити її,
як ось тепер,
може лиш той,
хто вже помер.
Тому байдужий до спокус
і підготовлений до втрат.
— Наступний, прізвище.
— В. Стус.
— Твоє звання, боєць?
— Солдат.

У вірші А. Дроня трагічне остаточно позбавляється дистанції: мертві не є символами минулого — вони є частиною теперішнього бою. Лінія від Т. Шевченка і І. Франка через В. Стуса до А. Дроня фіксує специфічну безперервність українського трагічного досвіду, в якому минуле не відступає і продовжує визначати спосіб існування у теперішньому. Роджер Лукхерст зауважує, що передаваність травматичного досвіду через образ і наратив стала «центральним етичним питанням репрезентації» [257, с. 4] — і саме ця передаваність визначає безперервність української культурної пам'яті: трагічний досвід не замикається в межах одного покоління, а переходить через поетичне слово, постаті і свідчення від Г. Сковороди до сучасного бойового вірша. Саме ця історично сформована чутливість до тривалості травматичного досвіду та

повсякденного виміру трагедії визначає специфіку режисерських стратегій сучасного українського кіно, що і стане предметом аналізу в наступному розділі.

1.4. Умови актуалізації трагічного в кінематографі XX-XXI століть

Сучасний кінематограф функціонує в умовах глибоких історичних, культурних і етичних зрушень, які визначають специфіку репрезентації трагічного. На відміну від класичної трагедії, що була структурована навколо завершеного конфлікту та катарсичного розв'язання, кіно XX–XXI століть дедалі частіше працює з досвідом незавершеності і тривалого перебування у стані втрати. Це зумовлює перетворення трагедії з жанрово закріпленої форми на відкритий процес.

Кінематограф як вид аудіовізуального мистецтва володіє специфічними виражальними засобами, що визначають його особливу роль у репрезентації трагічного. На відміну від літератури чи театру, де трагедія переважно артикулюється через слово і драматичну дію, кіно працює з безпосередністю зорового та звукового образу, формуючи цілісний екранний простір переживання. Трагічне в цьому контексті постає ефектом організації кінематографічної форми.

Однією з ключових характеристик кінематографа є його *часова природа*, що поєднує тривалість кадру з монтажною дискретністю. Ця властивість дозволяє репрезентувати травму як порушення лінійної темпоральності. У кіномові травматичний досвід часто виявляється через монтажні розриви, повтори, затримки дії, зависання у кадрі або нефіналізовані сцени. Такі формальні рішення створюють відчуття незавершеності і внутрішнього зламу, що відповідає структурі травматичного переживання.

Візуальна організація кадру відіграє не менш важливу роль. Композиція, масштаб плану, співвідношення фігури і простору, робота з глибиною кадру визначають спосіб репрезентації трагічного. Часто трагічне артикулюється через

візуальну стриманість, статичність або, навпаки, через дезорієнтацію погляду, нестійку камеру, фрагментацію простору.

Акустична складова кіномови також має принципове значення. Тиша, приглушений звук, монотонні шуми або різкі акустичні акценти формують сенсорне поле травматичного досвіду. Звук у кіно здатний автономно конструювати напруження, тривогу чи відчуття втрати. Нерідко саме звукова організація сцени стає ключовим елементом репрезентації травми, замінюючи пряме зображення насильства чи катастрофи.

Важливою умовою актуалізації трагічного є також історичний розлом, характерний для культури ХХ століття і посилений у ХХІ столітті. Масові війни, геноциди, тоталітарні режими, примусові переміщення населення і систематичне насильство підірвали віру в можливість гармонійного світоустрою та стабільних етичних координат. У цих умовах класична модель трагедії, зорієнтована на відновлення морального порядку, виявляється недостатньою. Дж. Стайнер зауважував, що «трагедія виростає з обурення; вона протестує проти умов існування» [306, с. 167]. Кінематограф ХХ–ХХІ століть успадковує цю якість трагічного, відмовляючись від моральної компенсації і утримуючи досвід катастрофи як відкриту рану.

Ще одним визначальним чинником є зміна етичної оптики репрезентації. Сучасне кіно дедалі обережніше ставиться до зображення страждання, насильства і смерті, усвідомлюючи ризик їхньої естетизації або перетворення на видовищний ефект. Це породжує нові режисерські стратегії — відмову від прямого показу, зсув уваги на периферійні деталі, роботу з відсутністю, тишею, фрагментарністю. У такому підході трагічне постає як те, що відчувається через брак і нездатність до повного висловлювання. Дж. Стайнер через Джеймса Джойса визначає жах як «відчуття, що зупиняє розум перед тим, що є глибоким і незмінним у людському стражданні» [306, с. 164]. Цей стан

зупиненого розуму є тим ефектом, до якого прагне сучасне кіно у своїй роботі з невимовним.

Особливе значення в цьому контексті набуває фігура глядача. Трагічне в сучасному кіно реалізується не лише на рівні екранного тексту, а і у процесі його сприйняття. Глядач залучається до досвіду співпереживання, який має як емоційний, так і етичний вимір. Відсутність однозначних відповідей, фіналів або моральних компенсацій переводить сприйняття з позиції спостерігача у позицію відповідального співучасника. Ця форма залученості стає однією з умов функціонування трагічного в сучасному кінематографі.

Висновки до розділу I

У розділі I окреслено теоретико-методологічні засади дослідження трагічного в кінематографі як естетичної та аналітичної категорії. Проведений аналіз дозволив простежити еволюцію уявлень про трагічне від античної моделі, зосередженої на долі та катарсисі, до сучасного розуміння, в якому трагічне постає як форма досвіду, пов'язаного з вразливістю, незворотністю втрати та обмеженістю людського контролю. У цьому процесі відбувається принципове зміщення: трагічне перестає бути виключно жанровою характеристикою або структурою завершеного конфлікту і набуває статусу модусу переживання, що може розгортатися поза межами кульмінації та фіналу.

У контексті XX–XXI століть це зміщення набуває особливої ваги у зв'язку з досвідом історичних катастроф, які не підлягають остаточному осмисленню та не отримують символічного завершення. Саме в цьому полі формується внутрішній зв'язок між трагічним і травмою: травма постає як один із історично зумовлених способів існування трагічного, що виявляється у розривах сприйняття, порушенні темпоральної безперервності та труднощах цілісного нарративного оформлення досвіду. У кінематографі ця спорідненість зміщує увагу

з події як такої на умови її переживання, що визначаються параметрами часу, простору, тілесності та ритму.

Аналіз специфіки екранного мистецтва показав, що кінематограф створює принципово інші умови для існування трагічного порівняно з театром і літературою. Завдяки поєднанню візуальної безпосередності та часової тривалості екранний образ функціонує як простір присутності, в якому трагічне переживається як ефект організації форми. Робота з монтажем, тривалістю плану, звуком, тишею, композицією кадру та простором визначає спосіб, у який глядач входить у досвід, затримується в ньому або, навпаки, отримує можливість дистанціювання. У цьому сенсі трагічне в кіно формується не лише на рівні фабули, а передусім на рівні екранної матерії.

Методологічна основа дослідження вибудована як міждисциплінарна аналітична рамка, що поєднує філософські концепції трагічного, культурологічні підходи до пам'яті та травми, а також мистецтвознавчий аналіз кінематографічної форми. Феноменологія дозволяє осмислювати екранний образ як досвід присутності, герменевтика — як процес інтерпретації в історико-культурному контексті, психоаналіз — як прояв структур несвідомого, пов'язаних із повтором, витісненням і травматичним поверненням. Їх поєднання створює методологічну поліфонію, що дозволяє уникнути редукції складного феномена до однієї інтерпретаційної моделі.

Важливим результатом розділу стало формулювання поетапної аналітичної процедури, яка поєднує аналіз режисерської задачі, екранної форми, перцептивного досвіду, культурного контексту та, за потреби, психоаналітичного виміру. Такий підхід дозволяє розглядати кінематографічний твір як багаторівневу структуру, у якій трагічне виникає на перетині формальних, афективних і смислових елементів.

Окрему увагу приділено етичному виміру репрезентації трагічного, що постає внутрішнім критерієм роботи з екранною формою. Проведене

розмежування між репрезентацією та експлуатацією страждання дозволило зафіксувати, що трагічне в сучасному кіно пов'язане зі способом організації насильства. Відмова від видовищності, зміщення акценту на наслідки та сліди події, використання позакадрового функціонують як принципи, що визначають межу між переживанням втрати та її перетворенням на об'єкт споживання.

Аналіз категорій часу, простору і суб'єкта показав, що саме їхня взаємодія визначає специфіку кінематографічного переживання трагічного. Час набуває характеру відкритої тривалості, що утримує досвід у незавершеному стані; простір функціонує як середовище вразливості; суб'єкт постає носієм досвіду, що перебуває всередині події і не має повного контролю над нею.

Особливе значення для дослідження має український історико-культурний контекст, у якому трагічне формується як тривалий, колективний досвід, пов'язаний із війнами, репресіями та перерваністю історичної тяглості. Характерними рисами цього досвіду є його незавершеність, повторюваність і схильність до мовчання як форми збереження пам'яті. Ці особливості визначають специфіку художніх стратегій у сучасному українському кінематографі, який працює з травматичним досвідом як з актуальною реальністю, а не завершеним історичним фактом.

Розділ I сформував концептуальне і методологічне підґрунтя для подальшого дослідження, визначивши трагічне як модус екранного досвіду, що реалізується через організацію кінематографічної форми. Це, своєю чергою, відкриває необхідність переходу до аналізу конкретних режисерських способів його втілення, у межах яких трагічне набуває відчутної, структурованої форми переживання.

РОЗДІЛ II. КІНЕМАТОГРАФІЧНІ СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАГІЧНОГО В УМОВАХ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ

Після 2014 року в українському кінематографі формується коло фільмів, у яких досвід війни та суспільних трансформацій зумовлює зміни у способах художнього висловлювання. У цих роботах помітним стає зсув від подієвої логіки наративу до фіксації переживань і внутрішніх станів персонажів. Оповідна динаміка сповільнюється, посилюється увага до простору, ритму, фактури зображення. Центр композиції нерідко зміщується з послідовності подій до досвіду перебування в ситуації, де важливим стає не стільки розвиток дії, скільки спосіб її переживання.

Подібна естетична стратегія характерна насамперед для тих стрічок, що безпосередньо працюють із досвідом війни, втрати та травматичної пам'яті. У цих фільмах образний ряд часто зберігає відчуття незавершеності, а драматургічна побудова не обов'язково спрямована до кульмінаційного розв'язання. Натомість важливою стає здатність кіно фіксувати стан, у якому досвід ще не набуває завершеної оповідної форми. П. Рікер зауважував, що «час стає людським тією мірою, якою він артикулюється через наративний модус, а наратив досягає повного значення, коли стає умовою часового існування» [285, с. 52; тут і далі — переклад авторки] — і сучасне українське кіно після 2014 року ставить під сумнів саме цю рамку: досвід війни часто не піддається наративній артикуляції і залишається у формі тривалого незавершеного стану.

У цьому розділі розглядаються режисерські інструменти, за допомогою яких у сучасному українському кінематографі формується мова репрезентації травматичного досвіду. Просторова композиція, ритмічна організація кадру, робота з тілесною присутністю персонажа, звукова структура та монтажні рішення постають засобами передавання станів, які складно висловити у межах традиційної драматургічної логіки. Однак перш ніж аналізувати ці засоби,

необхідно відповісти на питання глибшого порядку: як влаштований зв'язок між часом, пам'яттю і тілом на рівні самого досвіду — і чому саме кінематограф виявляється особливо чутливим до цього зв'язку. Відповідь на це питання дає філософія Анрі Бергсона, з якої і починається теоретична рамка цього розділу.

2.1. Тривалість і пам'ять: бергсонівські засади екранного досвіду

У філософії А. Бергсона питання пам'яті невіддільне від питання часу. У «Матерії і пам'яті» він пропонує концепцію, яка радикально відрізняється від психологічних моделей, що розглядали пам'ять як сховище минулих образів: пам'ять для А. Бергсона є способом існування у часі. Це теоретичне зміщення є принциповим для аналізу кінематографа як форми організації екранного досвіду [155].

Центральним поняттям бергсонівської філософії є *тривалість* (*durée*) — неперервний, нерозділений потік змін, який становить реальну основу досвіду. Тривалість не є порожнім однорідним часом, що вимірюється годинниками і ділиться на рівновеликі відрізки. Вона є живим плином свідомості, у якому минуле і теперішнє не просто слідує одне за одним, а взаємопроникають і утримуються разом. Кожен поточний момент «продовжує» попередній, несе його в собі, і саме ця безперервна «контракція» минулого у теперішнє робить досвід можливим.

Саме тут А. Бергсон вводить критичне розрізнення між двома формами пам'яті. Перша — *пам'ять-звичка* (*habit-memory*) — є тілесною: вона закріплюється через повторення і виявляється в автоматичних реакціях, рухових схемах, засвоєних тілом без свідомого зусилля. Вона не «пригадує» минулу подію як таку — вона відтворює її у дії. Друга — *чистий спогад* (*pure recollection*) — є пам'яттю про конкретну, неповторну, часово локалізовану подію. Цей спогад, на відміну від звички, є принципово «віртуальним»: він не живе у тілі і не активується автоматично, а існує у стані потенційності, чекаючи моменту,

коли теперішнє сприйняття дасть йому точку опори для матеріалізації. Пам'ять не «втягується» з минулого — вона *реалізується* у теперішньому, набуваючи образної форми лише тоді, коли між нею і актуальним сприйняттям виникає контакт.

Ця модель дозволяє пояснити те, що залишається поза межами психоаналітичних теорій травми: *чому* пережита подія продовжує «тиснути» на теперішнє, навіть коли вона не проговорена і не усвідомлена. У бергсонівських термінах, травматичний стан є станом надмірного *напруження* (*tension*) пам'яті — станом, у якому минуле не відступає, чистий спогад не може повноцінно реалізуватися і при цьому не залишає теперішнє у спокої. Він постійно «контрактується» у теперішній момент, не набуваючи при цьому завершеної образної або наративної форми. Такий стан А. Бергсон описує через образ конусу: різні «рівні» пам'яті залягають на різній глибині, від тілесно-автоматичних реакцій до найбільш персоналізованих образів-спогадів, і під час психічного розладу ця ієрархія порушується — тіло реагує там, де свідомість ще не встигла осмислити.

Бергсонівська критика «кінематографічного механізму» відкриває ще один вимір, принциповий для цього дослідження. У «Творчій еволюції» він показує, що людський інтелект схильний сприймати реальність за зразком кіно: як серію нерухомих «кадрів», між якими встановлюються причинно-наслідкові зв'язки. Цей механізм зручний для практичної орієнтації у світі, але він спотворює справжній характер досвіду, перетворюючи живий потік тривалості на штучну послідовність моментів. Парадокс полягає в тому, що саме кінематограф — мистецтво, яке А. Бергсон узяв як метафору хибного мислення, — здатний у певних своїх формах *долати* цей механізм. Довгий план, відмова від монтажного прискорення, утримання глядача всередині нефіналізованого часу — усе це є не стилістичними уподобаннями, а поверненням до справжньої темпоральності, яку «кінематографічний механізм» зазвичай знищує [154].

Введені поняття дозволяють сформулювати теоретичне підґрунтя, яке буде розгорнуто у подальшому аналізі. Якщо тривалість є неподільним потоком досвіду, а пам'ять — його активним «утриманням» у теперішньому, то кінематограф постає не просто мистецтвом репрезентації, а мистецтвом організації темпорального переживання. Те, як режисер обирає між «нарізанням» часу і його збереженням, між монтажним прискоренням і тривалим планом, є вибором між двома онтологічними режимами: між поверхнею «кінематографічного механізму» і глибиною живої тривалості. Ця опозиція визначає естетичну і етичну ставку екранних стратегій. Те, що А. Бергсон описує як онтологічну структуру пам'яті, набуває особливої гостроти в ситуації травматичного досвіду — коли ця структура зламана. Саме цей злам — порушення темпоральної безперервності, яку А. Бергсон описував як норму досвіду — і став центральним об'єктом теорій травми.

2.2. Травма як сучасна форма трагічного: теоретичні рамки екранної репрезентації

Поняття травми увійшло у науковий обіг насамперед у психоаналітичному дискурсі Зигмунда Фрейда. Однією з ранніх теоретичних передумов осмислення травматичного досвіду стала його стаття «До етіології істерії», у якій істеричні симптоми інтерпретуються як наслідок пережитих подій, досвід яких не був повністю інтегрований у свідомість [203]. Травматична подія у цьому підході не зникає після свого завершення, а повертається у формі повторень, образів або тілесних реакцій.

У подальших працях, зокрема у книзі «По той бік принципу задоволення», З. Фрейд розглядав травму як досвід, що перевищує здатність психіки до інтеграції та переробки [122]. Травма постає порушенням безперервності досвіду, що залишає відбиток у пам'яті та змінює структуру сприйняття часу. Надалі цей концепт стане важливою передумовою подальших міждисциплінарних

досліджень з культурології, соціології та теорії мистецтва, у яких травма почне осмислюватися не лише як індивідуальний психічний стан, а як явище колективної пам'яті та культурної репрезентації.

Перехід до соціального виміру пам'яті пов'язаний із працями французького соціолога М. Гальбвакса. У книзі «Колективна пам'ять» він показав, що пам'ять формується не ізольованою свідомістю індивіда, а в межах соціальних груп, які визначають, що саме підлягає запам'ятовуванню та передаванню. Спогади структуруються колективними рамками пам'яті, а отже, навіть індивідуальний досвід набуває соціального виміру. У цьому контексті травматичні події можуть ставати елементом колективної пам'яті, що впливає на самоусвідомлення спільноти [212].

Подальший розвиток цієї ідеї привів до формування поняття *культурної травми*. У колективній монографії «Культурна травма і колективна ідентичність» соціолог Дж. Александер визначає культурну травму як процес символічного осмислення події, що сприймається спільнотою як така, що загрожує її базовим цінностям і колективній ідентичності. У цьому підході травма розглядається як результат складного процесу інтерпретації, у якому беруть участь медіа, політичні дискурси та культурні практики [134].

У гуманітарних дослідженнях кінця ХХ століття проблема травми отримала нове осмислення. У книгах «Травма: дослідження пам'яті» та «Непривласнений досвід: травма, наратив і історія» К. Карут наголошує на парадоксальному характері травматичного досвіду. За її спостереженням, травма пов'язана не стільки з самою подією, скільки з досвідом її відкладеного переживання. Подія, яка перевищує можливості безпосереднього осмислення, повертається у формі образів, фрагментів пам'яті або повторюваних ситуацій [173; 171].

Проблему репрезентації травми у культурі детально аналізує також Д. ЛаКапра. У праці «Писати історію, писати травму» він наголошує, що

відтворення травматичного досвіду не може бути простим описом події. Репрезентація травми завжди передбачає інтерпретацію, у якій формується складна взаємодія між минулим і теперішнім [245]. У цьому контексті культура постає простором, де відбувається осмислення травматичного досвіду.

Особливого значення ці питання набувають у кінематографі. Кіно працює з травматичним досвідом через організацію самого процесу сприйняття — образу, ритму, тривалості та простору. У книзі «Тілесні думки: втілення і рух образу в кіно» В. Собчак розглядає кінематограф як медіум втіленого досвіду, здатний передавати тілесні і афективні стани, що важко вербалізуються [305].

Спираючись на феноменологічну традицію, передусім на М. Мерло-Понті, дослідниця пропонує розуміти кіно як форму досвіду, що виникає у взаємодії між фільмом і глядачем. У цьому підході сприйняття пов'язане з тілесною залученістю: глядач відчуває рух, ритм, вагу та тривалість кадру. Кінематографічний образ звертається не лише до свідомості, а й до сенсорного та афективного рівня.

У контексті травми це набуває особливої ваги. Досвід, який виходить за межі звичного осмислення, передається через тілесні параметри кіномови: затягнуту тривалість плану, порушення ритму, повторюваність, відчуття інерції або раптової перерваності. Кіно в цьому випадку формує умови для переживання події у часі, відтворюючи її внутрішню напругу.

Таким чином, кінематограф стає простором, у якому травматичний досвід набуває чуттєвої присутності. Його здатність працювати з тілесним і афективним вимірами визначає особливу роль кіно в сучасній культурі пам'яті. У цьому вимірі кінематограф наближається до трагічного досвіду, що проявляється як стан, пов'язаний із вразливістю людського існування. Проте питання полягає не лише в тому, як цей досвід передається, а й у тому, які позиції займає глядач у процесі його сприйняття і якими способами кінематограф структурує це залучення. Ен Каплан і Бан Ван у своїй відомій праці «Травма та кіно.

Кроскультурні розвідки» [235] пропонують одну з найзручніших і водночас найпровокативніших типологій того, як саме кіно «працює» з травмою і що при цьому відбувається з глядачем. Йдеться про різні режими залучення, різні позиції, у які фільм ставить того, хто дивиться.

Перший підхід — найбільш упізнаваний і, водночас, найбільш «комфортний». У ньому травма вписується в наратив як подія, що може бути названою, поясненою і зрештою зціленою. Саме так працює класична голлівудська мелодрама, де травматичний досвід постає як індивідуальна проблема, що має початок, розвиток і кінець. Е. Каплан і Б. Ван звертаються до фільмів Альфреда Гічкока — «Заворожений» (1945) та «Марні» (1964) — у яких травма піддається психологічній інтерпретації і, зрештою, «нормалізації» [235]. Такий підхід, безперечно, виконує важливу культурну функцію: він дозволяє суспільству вірити, що травму можна подолати. Проте дослідники слушно зауважують парадокс: спроба «зняти» травму через наративне зцілення часто лише підкреслює її стійкість і неможливість остаточного забуття. У теорії травми цей парадокс неодноразово описувався як суперечність між потребою розповіді та опором травматичного досвіду повній наративній інтеграції [171; 244; 245].

Другий підхід пов'язаний із феноменом вікарної, або вторинної, травми — ситуації, коли глядач не переживає катастрофу безпосередньо, але зазнає травматичного впливу через інтенсивність екранного досвіду [235]. У кіно цей ефект часто досягається через роботу з тілом, болем, трансформацією. Показовими прикладами тут є фільми Девіда Кроненберга «Виводок» (1979) та «Муха» (1986), де глядач буквально «проживає» тілесний жах разом із персонажами. До цієї ж категорії належать фільми, що працюють із травматичним досвідом різної природи — від репрезентацій колективної історичної травми, зокрема кінематографа Голокосту (як-от «Ніч і туман» (1956) А. Рене, або «Шоа» (1985) К. Ланцмана), до сучасного українського кіно, що фіксує травматичну реальність війни в режимі її тривання, зокрема «20 днів у

Маріуполі» (2023) М. Чернова, «Клондайк» (2022) М. Ер Горбач, «Відблиск» (2021) В. Васяновича.

Т. Ельзесер, аналізуючи німецький кінематограф після Другої світової, показує, що робота з травмою у кіно є водночас роботою жалоби — процесом, у якому культура намагається символічно освоїти те, що не піддається остаточному осмисленню [185; 186]. Поруч із цими роботами окреме місце посідають фільми, у яких травма постає не історично дистанційованою подією, а як соціально і тілесно переживаний досвід насильства, позбавлений ретроспективної рамки, зокрема «Плем'я» (2014) М. Слабошпицького. Вплив таких стрічок завжди ризикований: надмірна інтенсивність може викликати відмову від перегляду, бажання «відвернутися». Але в моменти максимальної напруги саме цей шок здатний стати продуктивним, змусити глядача дізнаватися більше, мислити, реагувати.

Третій підхід Е. Каплан і Б. Ван описують як позицію вуаериста — і тут їхня критика звучить особливо гостро. Сучасна медіареальність створює умови постійного спостереження за війнами, катастрофами і смертю в режимі реального часу. небезпека цього режиму полягає в тому, що страждання інших легко перетворюється на видовище, а жертви — на візуальні об'єкти споживання. У такому випадку етичний вимір травматичного досвіду зникає, і він починає функціонувати як джерело задоволення від жаху [235].

Подібну логіку щодо сучасних медіа та кінематографа описала С. Зонтаг у книзі «Спостереження за болем інших» наголошуючи, що постійне повторення образів насильства може перетворювати чужий біль на об'єкт візуального споживання [64]. У художньому кіно цю проблему радикально осмислює Міхаель Ганеке у фільмі «Веселі ігри» (1997), де сама позиція глядача як спостерігача насильства стає предметом критики.

Нарешті, четвертий підхід — позиція свідка, яку Е. Каплан і Б. Ван вважають найбільш продуктивною і політично значущою [235]. Саме тут кіно

знаходить можливість говорити про травму, не знімаючи її і не експлуатуючи. Прикладами такої стратегії є «Ніч і туман» (1956), «Хіросіма, любов моя» (1959) А. Рене, «Полуденні тенета» (1943) М. Дерен, «Нічні крики: Сільська трагедія» (1989) Т. Моффат. Ці фільми відмовляються від класичного нарративу. Вони не намагаються «пояснити» травму, а створюють простір свідчення, у якому глядач емоційно залучений, але не занурений повністю. Саме тут стає можливою емпатична ідентифікація без вторинної травматизації — досвід, у якому глядач переживає близькість до болю іншого, зберігаючи при цьому здатність мислити і відповідати.

Зазначені підходи, однак, не слід розуміти як взаємовиключні: в межах одного фільму можуть поєднуватися кілька стратегій репрезентації травми, як це відбувається, наприклад, у «Ночі і тумані». У цьому випадку йдеться про поєднання двох різних режимів репрезентації: з одного боку, фільм активує механізми вікарної травматизації через прямий контакт із травматичними образами, з іншого — структурно вибудовує позицію свідка, яка не дозволяє цим образам перетворитися на видовищне споживання.

Кінематографічні практики особливо чутливі до феномена колективної травми, оскільки поєднують індивідуальне свідчення з публічним простором рецепції. У фільмах, що працюють із темами війни та масових насильств відбувається конденсація особистих історій у форму, яка стає спільною для нації чи культури. У своїй праці «Багатовекторна пам'ять: пам'ятання Голокосту в добу деколонізації» дослідник М. Ротберг зазначає, що екранні образи створюють простір, у якому травматичні наративи різних спільнот взаємодіють і переплітаються, формуючи транснаціональне поле пам'яті [288].

Сучасні дослідження уточнюють і розширюють цю теоретичну рамку, зміщуючи увагу з питання про те, чи піддається травма наративному оформленню, до аналізу конкретних форм, у яких це оформлення відбувається. Джошуа Педерсон показує, що травматичний досвід може набувати наративної

організації, не втрачаючи своєї фрагментованості — йдеться не про подолання розриву, а про його збереження у самій структурі оповіді [277]. Ріна Дудай розглядає кінематограф як простір «перекладу» травми — переходу від довербальних, несвідомих станів до образної форми, що робить видимими механізми пам'яті [189]. У цій перспективі особливого значення набуває роль глядача: Мартіна Копф акцентує функцію мистецтва як форми емпатичного свідчення, де досвід розгортається у взаємодії пам'яті, мови та культурних кодів [241]. Ноа Цика досліджує зв'язок кінематографа з практиками військової психіатрії та терапії, простежуючи, яким чином екранний образ бере участь у формуванні самого розуміння травми [315]. Ці підходи, взяті разом, дозволяють розглядати кінематограф як простір, де межа між свідченням і репрезентацією залишається відкритою, а травматичний досвід набуває форми через взаємодію часу, пам'яті та глядацького сприйняття.

Таким чином, феномен трагічного у кінематографі тісно пов'язаний із категорією травми. Трагічне у класичному філософському розумінні означає зіткнення людини з неподоланною силою, яка підважує її автономію. Травма у сучасному гуманітарному знанні виконує аналогічну функцію — вона порушує цілісність досвіду та вимагає нових форм вираження. У кіномові це призводить до зміщення акценту з події на атмосферу, формуючи особливу трагічну естетику, де образи порожнечі, мовчання, зруйнованого простору набувають ролі носіїв пам'яті. У зв'язку з цим постає питання, яким чином ці елементи функціонують у візуальній мові як способи репрезентації травматичного досвіду.

2.3. Архітектоніка травми: формальні модуси репрезентації

У кінематографі травма часто проявляється не через безпосереднє зображення події, а через її матеріальні сліди. Ландшафт, архітектурні руїни та предмети повсякденності починають функціонувати як носії пам'яті, у яких закарбовується досвід катастрофи. У цьому сенсі кіномова травми формує

своєрідну архітектоніку матеріальних знаків, через які травматичний досвід стає видимим. Німецький історик Карл Шльогель зауважував, що «історія відбувається не лише в часі, а й у просторі» — цю тезу наводить Патриція Віолі у своєму дослідженні пейзажів пам'яті [320, с. 73], і вона визначає логіку підрозділу: кінематографічний простір розглядається тут у його здатності утримувати травматичний досвід, а не слугувати тлом для дії. Матеріальні форми такого досвіду можна умовно розглядати на трьох рівнях, що відображають різні масштаби просторової організації травматичної пам'яті.

На *макрорівні* травма проявляється через ландшафт і простір, які зберігають сліди історичної катастрофи. На *мезорівні* носієм пам'яті виступає архітектура — передусім руїна як матеріальний знак руйнування. На *мікрорівні* травматичний досвід закарбовується у предметах повсякденності, які функціонують як своєрідні мікроархіви пам'яті.

Запропонована структура може бути представлена як модель, що відображає рух матеріалізації травми — від простору як загального середовища до предмета як її найконцентрованішого сліду (див. рис. 2.1).

МАТЕРІАЛІЗАЦІЯ ТРАВМИ В КІНО



Рис. 2.1. Авторська модель рівнів матеріалізації травми в кінематографічній формі

Географія болю: простір травматичного досвіду.

Простір у кінематографі, що звертається до теми травми, часто виконує роль самостійного агента. Він може артикулювати невимовне через мовчання, статичність або через специфіку ландшафту. У цьому випадку простір не виконує роль фону подій, а організовує спосіб їх сприйняття.

У «Полюванні» (1966) Карлоса Саури троє друзів середнього віку вирушають на полювання на кролів у безлюдну місцевість. На перший погляд це звичайний відпочинок, однак простір задає зовсім інший регістр. Події відбуваються на території, яка у минулому була полем битви часів Громадянської війни в Іспанії. Пейзаж сухої рівнини з обгорілою землею, камінням і руїнами військових споруд формує атмосферу приглушеної загрози.

Герої жодного разу не озвучують своїх спогадів про війну, але напруга проявляється у дрібних конфліктах, які поступово переростають у насильство, і фінал перетворюється на відтворення війни у мініатюрі. Простір тут є ключовим елементом, адже він утримує пам'ять про насильство, навіть якщо персонажі намагаються її ігнорувати (див. рис. 2.2) .

«Швидкий бігун» (2001) Захаріаса Кунука є першим художнім фільмом, повністю знятим інуїтами рідною мовою. Він базується на усній легенді про зраду, вбивство і помсту, яка передавалася поколіннями. Історія розгортається в умовах арктичної тундри — безмежного, холодного простору, де відсутні архітектурні споруди, а людина залишається наодинці з природою. Візуальний ряд складається з широких планів снігу і криги та тривалих кадрів, у яких увага зосереджується на тілесності персонажа (див. рис. 2.3а).

У фільмі є сцена, де головний герой, рятуючись від переслідувачів, біжить босоніж по кризі. Його тіло вступає у прямий контакт із простором. Ця сцена зчитується як метафора виживання і водночас як втілення пам'яті, вписаної у ландшафт. Простір тут виконує ритуальну функцію, зберігаючи колективний досвід, закріплений у тілі та русі (див. рис. 2.3b).

У кіно травми простір набуває амбівалентного статусу: він може функціонувати як сакральний, тобто піднесений до рангу пам'яті й обрядовості, або як маргіналізований, витіснений на периферію культури. Така подвійність виявляється у виборі локацій, які фіксують досвід руйнації та втрат. Простір із відбитком катастрофи організовує наратив, формуючи поле колективної пам'яті.

П. Нора у відомій концепції *lieux de mémoire* підкреслював, що місця пам'яті постають тоді, коли зникають середовища пам'яті [273]. Руїна або ландшафт війни набуває статусу сакрального простору, де історія матеріалізується у конкретному локусі. А. Ассман у своїх працях про культурну пам'ять вказує, що такі місця діють як катализатори для формування національної ідентичності [10; 139]. У кіно подібні локації набувають подвійного значення — вони одночасно документують і символізують історичний досвід.

Сакралізовані і маргіналізовані простори у кіномові утворюють складну архітектоніку, у якій травматичний досвід прочитується через подвійний статус місця. Локація стає матеріальним символом пам'яті і транслює її у культурний код.

В українському кінематографі просторові стратегії репрезентації травми набули особливого значення після 2014 року. Особливо виразно це проявляється у фільмі Валентина Васяновича «Атлантида» (2019), де поствоєнний досвід артикулюється через спустошений ландшафт, статичність кадру і тривале відчуття паузи. Пейзаж постапокаліптичного Донбасу постає простором зупиненого часу, у якому руїна втрачає статус винятку й перетворюється на норму існування середовища. Індустріальні споруди, що домінують у кадрі, не функціонують як матеріальні залишки вичерпаного історичного часу (див. рис. 2.4а).

Вони позбавлені ознак теперішньої дії і водночас не пропонують перспективи майбутнього, фіксуючи простір у стані тривалої паузи. Важливо, що руїна тут подається не як ефект катастрофічної події, а як тривалий ландшафт

наслідків. Камера не акцентує момент руйнування, а зосереджується на його післядії: застиглих об'ємах, приглушеній колористиці, розмитому горизонті, що унеможлиблює відчуття просторової орієнтації. Таким чином, простір функціонує як носій пам'яті, у якому історія не розгортається, а осідає.

Людська присутність у цьому середовищі редукована до силуетів і мінімальних жестів, що підкреслює диспропорцію між масштабом індустріальної руїни та тілесною вразливістю суб'єкта. Простір не слугує тлом для дії, а навпаки — визначає її межі, перетворюючись на активного учасника екранної композиції.

У сцені купання в ківші екскаватора, пейзаж постає замкненим кам'янистим простором, сформованим нагромадженням уламків породи, різко окресленими схилами і нерівною поверхнею. Ландшафт має характер штучно порушеного середовища: відсутність рослинності, хаотичність каміння та холодна мінеральна палітра створюють відчуття непридатності для життя. Простір виглядає важким і гнітючим, ніби позбавленим природного часу — він не росте і не змінюється, а застиг у стані руйнації. Кам'яний рельєф формує візуальну пастку: схили замикають кадр, позбавляючи його горизонту і перспективи виходу. Навіть технічні об'єкти, включені в простір, не відкривають руху вперед, а лише підкреслюють замкненість і повторюваність дії.

Вогонь у нижній частині кадру стає єдиним динамічним елементом, проте він не несе очищення або трансформації. Його локальність і замкненість серед каміння підсилюють відчуття безвиході: тепло не поширюється, не змінює середовище, а лише фіксує стан тривалого, нефіналізованого напруження. У цьому кадрі пейзаж функціонує як матеріалізований стан примусу і виснаження, де простір сам стає носієм тривалого і тілесно відчутного трагічного досвіду (див. рис. 2.4b).

Пейзаж у сцені ексгумації — це відкрита, спустошена місцевість із нерівним, розритим ґрунтом, позбавлена виразних природних орієнтирів.

Горизонт низький і віддалений, простір здається пласким і протяжним, що підкреслює відсутність захисту і укриття. Земля має сіро-коричневу, приглушену тональність, позбавлену будь-якої сезонної або життєвої конкретики. Ландшафт не виконує декоративної функції: він радше функціонує як простір наслідків, у якому сама поверхня землі несе сліди порушення і втручання. Відсутність рослинності, монотонність кольорів і холодне природне освітлення формують відчуття знеособленості та історичної паузи, ніби подія вже відбулася, але ще не набула завершення або осмислення. У цьому кадрі пейзаж стає активним носієм смислу: він візуалізує стан відкритої рани простору, де людська присутність виглядає тимчасовою і вразливою (див. рис. 2.3с).

Ділан Тріг у книзі *«Пам'ять місця»* описує феномен «тілесності середовища» як спосіб існування пам'яті у контакті з простором [305, с. 99]. У цьому підході простір перестає бути нейтральним тлом і набуває здатності акумулювати сліди досвіду. Подібна логіка простежується і у вищезгаданих кінематографічних контекстах: від сухої іспанської рівнини у *«Полюванні»* К. Саури до арктичної тундри в *«Швидкому бігуні»* та постіндустріальних ландшафтів Донбасу в *«Атлантиді»* В. Васяновича.

Порівняння цих стрічок показує, що простір у кінематографі травми функціонує як своєрідний архів пам'яті. У *«Полюванні»* він акумулює витіснене минуле і створює атмосферу прихованої загрози, в *«Швидкому бігуні»* закріплює колективний досвід у формі ритуалу, а в *«Атлантиді»* постає як застиглий слід війни. Таким чином, простір стає одним із ключових способів репрезентації травматичного досвіду, у якому ландшафт і середовище виступають носіями історичної пам'яті.

Якщо на рівні ландшафту травма проявляється як трансформація середовища, то на більш локальному рівні вона матеріалізується у руїнах архітектури, які зберігають слід катастрофи у самій фактурі простору.

Руїна як естетичний і символічний код.

У кінематографі травматичного досвіду одним із найвиразніших образів стає руїна. Вона фіксує момент порушення цілісності простору і водночас утримує у собі слід події, яка призвела до цього руйнування. Руїна існує вже після катастрофи, але постійно нагадує про неї, перетворюючись на матеріальний знак розриву історичного часу. Саме тому в кіномові травми вона часто виконує роль візуального маркера пам'яті.

У науковій традиції руїна визначається як матеріальний залишок архітектурної чи інфраструктурної споруди, що втратила свою первинну функцію і зберіглася у стані часткового руйнування. Водночас археологи Бйорнар Олсен і Пйотур Пейтурсдоттір у праці «Пам'ять руїн: матеріальність, естетика та археологія недавнього минулого» підкреслюють, що руїна є формою присутності минулого у теперішньому: події зберігаються у самій фактурі матеріалу [265]. У цьому сенсі руїна постає як матеріальний архів, у якому історія не відтворюється, а триває у вигляді слідів.

У кінематографічному образі руїна постає як матеріальний залишок катастрофи, але також як особлива форма роботи часу. У цьому контексті показовою є інтерпретація образу руїни, запропонована Едуардо Кадавою. У статті «Lapsus imaginis: образ у руїнах» він пропонує мислити зображення як структуру, у якій співіснують кілька шарів пам'яті: образ руїни одночасно вказує на минуле знищення і на теперішній стан після нього [167].

Аналізуючи фотографію зруйнованої бібліотеки (див. рис. 2.5), Е. Кадава звертає увагу на те, що кожен її елемент — фігури людей, уламки, простір — утворює не стабільний «контекст», а радше поле напружених зв'язків, у якому різні історії накладаються одна на одну. Зображення, таким чином, відкриває подію у множинності можливих прочитань. Воно одночасно пов'язане з конкретною історичною ситуацією і виходить за її межі, розмикаючи лінійний час і порушуючи уявлення про цілісність контексту [167].

У цьому сенсі руїна виявляється принципом побудови зображення. Як наголошує Е. Кадава, будь-який образ зберігає сліди того, що не може бути повністю показане: він утримує в собі втрату, розрив і невидиме, яке визначає його структуру. Саме тому зображення завжди залишається відкритим і незавершеним — воно не дозволяє остаточно закріпити значення, а навпаки, підважує будь-яку спробу стабілізації [167].

Такий підхід змінює спосіб осмислення руїни у кінематографі. Руїна більше не є лише знаком минулої катастрофи, який можна «прочитати» у межах певного історичного контексту. Вона функціонує як візуальна форма, у якій сама можливість повного розуміння виявляється порушеною. У цьому сенсі руїна в кадрі не відтворює минуле, а продовжує його дію. Як зазначає Джулія Гірш, травматичний досвід порушує часову безперервність, прориваючи зв'язок між минулим і теперішнім, унаслідок чого образ перестає бути фіксацією події і стає формою її тривання [213, с. 11].

У фільмі «Клондайк» (2022) Марини Ер Горбач ця логіка отримує виразне втілення: руїна постає ключовим просторовим образом, через який матеріалізується досвід війни. Події розгортаються у селі на Донбасі на початку війни 2014 року. Будинок, у якому живуть Ірка і Толік, опиняється у зоні воєнних подій, і саме архітектура житла стає одним із головних візуальних носіїв травматичного досвіду.

Після обстрілу одна зі стін будинку руйнується, утворюючи великий пролом. Від цього моменту інтер'єр втрачає свою замкненість: через отвір у стіні у кадр входить степовий ландшафт. Таким чином внутрішній простір дому опиняється безпосередньо відкритим до зовнішнього середовища. Архітектурна межа, що зазвичай відокремлює приватне життя від зовнішнього світу, виявляється порушеною.

Цей пролом у стіні стає важливим композиційним елементом фільму. Камера часто розташовується всередині будинку, використовуючи отвір як

візуальну рамку, через яку видно зовнішній простір. У результаті руїна набуває функції своєрідного «вікна» у ландшафт війни. Через неї візуально поєднуються два виміри — інтимний простір дому і ширший простір історичних подій.

У такій побудові кадру руїна визначає спосіб бачення. Архітектурний пролом організовує композицію зображення і змінює саму структуру простору фільму: інтер'єр більше не існує окремо від довколишнього ландшафту (див. рис. 2.6a, 2.6b, 2.6c).

Особливо показово, що життя героїв продовжується у цьому пошкодженому просторі. Побутові дії відбуваються всередині дому, стіна якого вже втратила свою цілісність. У такій конфігурації руїна перестає бути віддаленим слідом катастрофи і стає частиною повсякденного середовища.

У «Клондайку» руїна функціонує як структурний елемент кінематографічного простору. Через неї формується особливий спосіб організації кадру, у якому архітектура дому фіксує вторгнення війни у приватний простір життя. Джудіт Батлер у «Рамках війни» показує, що *grievability* — здатність втрати бути визнаною і відгорьованою — є «передумовою для життя, яке має значення» [166, с. 14]: саме цей вимір визначає, чому архітектурний пролом у фільмі є не лише візуальним прийомом, а етичною позицією камери. П. Нора писав, що «місця пам'яті є тому, що більше немає середовищ пам'яті, реального оточення пам'яті» [273, с. 7], і руїна будинку у фільмі функціонує саме так: матеріальний слід події продовжує її дію у теперішньому. П. Віолі, аналізуючи «пейзажі пам'яті», показує, що простір зберігає «палімпсести послідовних переписувань, що утримують у собі пам'ять про події, людей і історії» [320, с. 73] — і в цьому сенсі пошкоджений дім Ер Горбач є не декорацією, а активним носієм того, що відбулося.

Предмет як носій пам'яті.

Якщо ландшафт і архітектура у кінематографі формують середовище для глядача, то предмет у кадрі концентрує сенс, стає артефактом, що фіксує

травматичний досвід у стислій і водночас глибоко інтенсивній формі. Після катастроф лишаються не лише зруйновані міста чи спустошені ландшафти, а й невеликі речі, які вижили разом із людьми: фотографії, меблі, книги, посуд. Д. Т. Андерссон, інтерпретуючи Г.-Г. Гадамера, зазначає, що речі втратили свою гідність, але ще здатні говорити до нас, якщо ми знаємо, як їх слухати [275, с. 36–37]; сам Г.-Г. Гадамер застерігає, що у світі технічного панування «повага до речей стає дедалі незрозумілішою... вони просто зникають, і лише поет залишається вірним їм» [205, с. 71].

М. Мерло-Понті у «Феноменології сприйняття» підкреслював, що річ існує не тільки як інструмент чи функція, а і як тілесність, що переживається через дотик, пам'ять і сприйняття [269, с. 77–78]. Саме тому предмети можуть розглядатися як продовження людського тіла, як зовнішня пам'ять, що матеріалізує досвід. У кінематографі вони перетворюються на посередників між приватною і колективною пам'яттю, закріплюючи в собі те, що не завжди можна висловити словами.

У фільмі «Іда» (2013, Павел Павліковський) предмети відіграють роль вузлів пам'яті, де зосереджується відсутність. Сюжет стрічки побудовано навколо юної послушниці Іди, яка напередодні прийняття постригу дізнається від тітки Ванди, що походить із єврейської родини, знищеної під час війни. Подорожуючи з Вандою до рідного села, Іда відкриває не тільки трагічні обставини загибелі своїх батьків, а й власну ідентичність. На цьому тлі предмети набувають символічного значення. Одним із ключових є статуя Ісуса, яку Іда разом з іншими послушницями розписує у вступній сцені. Це перший момент, коли вона торкається сакрального образу, надаючи йому кольору і виразності (див. рис. 2.7а).

Статуя, згодом встановлена на постаменті перед монастирем, перетворюється на символ віри, що потребує тілесної праці і видимого втілення (див. рис. 2.7b).

Інший важливий предмет — вітраж у хліву, створений матір'ю Іди. Тітка Ванда називає його «вишуканим вітражем поряд із кізяками». Цей об'єкт, хоч і вбудований у сільський побут, функціонує як спроба утримати красу і культурну тяглисть навіть у дегуманізованому середовищі. Він стає знаком пам'яті про минуле, яке не збереглося у цілості, але залишило сліди у речах. Усі предмети в «*Idi*» резонують із мовчанням героїні, стають уламками історії, фізично вмонтованими у простір (див. рис. 2.7с).

Особливим є епізод у готелі, де Іда та Ванда борються за Біблію. Для Іди книга має статус священного тексту, для Ванди вона стає полем для іронії та протесту. Боротьба за предмет перетворює його на символічний вузол протистояння: мовчазне прийняття Іди вступає у конфлікт із бунтівною пам'яттю Ванди. Сцена демонструє зіткнення двох мов травматичного досвіду — релігійної дисципліни і тілесної, експресивної реакції (див. рис. 2.7d).

Кіномова П. Павліковського акцентує увагу на деталях, які підкреслюють замкненість героїв у межах травми. Візуальні мотиви решіток повторюються у кількох ключових сценах: ворота, крізь які виходять Іда і Ванда з дому вбивці, нагадують ґрати; прозора тюль у готельному номері з геометричним візерунком створює візуальний образ пастки; гілки сосен біля могили формують решітчасту перспективу. Усі ці мотиви утворюють метафоричну систему, яка відображає неможливість виходу з травматичного кола (див. рис. 2.7e).

Найбільш концентрованим виявом пам'яті стає сцена екстимації. Син убивці вказує місце поховання родини Іди. Він викопує рештки, серед яких — череп дитини Ванди. Предмет тут перестає бути метафорою і стає матеріальним свідченням втрати. Захоронення решток у землі перетворюється на ритуал повернення тілесного до його природного простору. Контраст між рукавичками Ванди і відкритими руками Іди демонструє різні стратегії проживання травми: захищену й відсторонену — з одного боку, та вразливу і безпосередню — з

іншого, що посилюється характерним для людини з «провиною вцілілого» запитанням Іди: «А я, чому я не тут?».

У «Піаністі» (2002, Роман Поланскі) предметом-посередником стає рояль. Фільм, заснований на мемуарах Владислава Шпільмана, розгортає досвід виживання, у якому герой поступово втрачає всі зв'язки з попереднім життям — родину, дім, соціальний статус, професійну ідентичність. У цій ситуації предмети перестають бути елементами повсякденності і набувають статусу граничних маркерів існування. Кульмінаційна сцена в будинку німецького офіцера, де Шпільман грає Шопена на роялі, виявляє цю трансформацію з особливою інтенсивністю. Рояль постає як єдиний об'єкт, що утримує втрачений світ не як спогад, а як ще можливу форму присутності.

Гра не є актом репрезентації чи демонстрації — вона відбувається як тілесне пригадування, у якому пам'ять реалізується через жест. Дотик до клавіш повертає герою відчуття власної цілісності, тимчасово відновлюючи розірвану суб'єктність. У цьому сенсі рояль функціонує як перехідний об'єкт між минулим і теперішнім: він зберігає довоєнну ідентичність героя і водночас активує її у моменті виконання (див. рис. 2.8).

Як зазначає М. Мерло-Понті, тілесна пам'ять є не відтворенням, а способом перебування у світі через звичні дії і рухи [269]. Саме так у фільмі Поланскі музика постає формою досвіду, що відновлюється у матеріальній взаємодії з предметом. У свою чергу, Гастон Башляр у «Поетиці простору» визначає річ як «центр інтимної глибини», у якому акумулюється пам'ять і емоційна напруга [14, с. 38]. Рояль у «Піаністі» втілює цю функцію максимально буквально: він не лише зберігає пам'ять, а й робить її дієвою, повертаючи герою можливість знову постати суб'єктом.

Таким чином, якщо в «Іді» предмети утримують пам'ять у формі відсутності і мовчання, то в «Піаністі» вони стають інструментом її актуалізації.

Предмет тут не фіксує травму, а відкриває можливість короткочасного виходу за її межі.

Наведені приклади показують, що предмет у кінематографі функціонує як матеріальний носій травматичного досвіду і форма присутності минулого в теперішньому. Він утримує подію у вигляді сліду, який набуває значення у процесі сприйняття. Як зазначає П. Нора, «місця пам'яті» виникають там, де пам'ять потребує матеріального закріплення [273]. У кінематографі таким місцем може ставати предмет — елемент кадру, що концентрує досвід і надає йому видимої форми.

Таким чином, матеріальні носії травми у кіномові, як показує проведений аналіз, можна умовно систематизувати у вигляді трьох взаємопов'язаних рівнів: макрорівня (простір і ландшафт), мезорівня (руїна і архітектура) та мікрорівня (предмет як носій пам'яті). Така ієрархія дозволяє побачити, як травматичний досвід розподіляється між різними масштабами зображення — від загального середовища до матеріально відчутної деталі.

2.4. Мовчання, пауза і позакадровість: візуалізація невимовного

Поряд із матеріальними формами фіксації травматичного досвіду, у кінематографі важливу роль відіграють і нематеріальні засоби його вираження — мовчання, пауза та позакадровість. Осмислення цих формальних прийомів потребує звернення до ширшого історико-культурного контексту. Радикальна зміна у ставленні до оповіді як засобу інтеграції досвіду відбулася на початку минулого століття. Німецький філософ і культурний критик Вальтер Беньямін наголошував на значенні оповіді у подоланні травми. Він зазначав, що символічне висловлення болю сприяє інтеграції страждання у структуру пам'яті. Казки і притчі здатні перетворювати хаос особистого та колективного досвіду на впорядкований наратив, створюючи умови для рефлексії. Водночас В. Беньямін зауважував, що саме у ХХ столітті мистецтво розповіді почало втрачати свою

силу. Війна і катастрофи призвели до того, що «досвід зникав, а дезорієнтація зростала». Після повернення з фронтів Першої світової війни люди часто залишалися мовчазними, неспроможними вербалізувати свій травматичний досвід [140, с. 84].

Однак криза наративності має глибше коріння, ніж лише воєнний досвід ХХ століття. У філософській традиції мовчання осмислювалося як особлива форма відповідальності задовго до того, як стало симптомом травми. У трактаті «Страх і тремтіння» С. К'єркегор аналізує парадокс Авраама, якому Бог наказав принести в жертву сина. Авраам мовчить — він не може пояснити свій намір ні Сарі, ні Ісаакові, ні слугам, бо будь-яке пояснення зруйнувало б саму природу його акту. Його мовчання є не відмовою від мови, а свідченням того, що пережите перевищує можливості висловлювання: «Авраам не може говорити, бо він не може сказати того, що знає» [239]. Це мовчання є єдиною можливою формою присутності перед лицем досвіду, що не піддається наративному оформленню — перед знанням, яке не може стати словом, не зруйнувавши себе. С. К'єркегор описує Авраама як людину в абсолютній самотності: спільнота не може увійти в його внутрішній стан, а він не може вийти з нього назустріч спільноті через мову. Саме ця структура — досвід, що не може бути переданий, але продовжує визначати присутність суб'єкта у світі, — виявляється принципово спорідненою з тим, що пізніше теорія травми опише як «непривласнений досвід». Солдати, що поверталися мовчазними з фронтів Першої світової, про яких писав В. Беньямін, відтворюють ту саму логіку: пережите виходить за межі того, що можна виразити вербально. У кінематографі ця традиція мовчання знаходить власні форми втілення — особливу організацію простору і часу, всередині якої те, що не може бути сказане, продовжує існувати.

Ця криза наративності пояснює, чому екранне мистецтво стало головним носієм травматичної пам'яті. Візуальний образ здатний відтворити те, що неможливо описати словами. Як зазначає А. Ассман, спогади, особливо

травматичні, часто фіксуються не у вербальній формі, а у вигляді візуальних уявлень, які зберігаються в пам'яті як фрагменти [139, с. 252]. Саме екран робить ці образи доступними для колективного переживання. Особливо показовою у цьому сенсі є сцена з фільму Сідні Люмета «Лихвар» (1964). Стрічка розповідає про життя єврейського інтелектуала Сола Назермана, який пережив Голокост і втратив усю свою родину в концтаборі. Після війни він емігрує до Нью-Йорка та відкриває ломбард у Гарлемі. Він живе у стані відчуження: уникає близькості з людьми, мовчазний, не дозволяє собі ані співчуття, ані радості. Ця психологічна ізоляції контрастує з теплом молодого помічника Хесуса Ортиса, який намагається наслідувати його та бачить у ньому вчителя. Хлопець стає для Сола єдиним зв'язком із життям поза травмою, проте цей зв'язок раптово обривається, коли Хесуса вбивають під час пограбування. Саме тут відбувається кульмінаційний момент: Сол нахиляється над тілом і намагається закричати, але з його уст не лунає жодного звука. Напруга обличчя і тіла актора Рода Стайгера передає біль сильніше, ніж будь-які слова. Цей німий крик несе в собі нашарування кількох рівнів досвіду: теперішню втрату Хесуса, пам'ять про родину, загиблу в концтаборі, і нездатність героя розповісти про власне минуле (див. *рис.* 2.9a, 2.9b, 2.9c, 2.9d, 2.9e, 2.9f).

Беззвучний крик працює саме як тілесний знак — глядач переживає його як фізичний досвід, що, за В. Собчак, передує і перевершує будь-яке інтелектуальне пояснення [305, с. 53]. У фіналі «Лихваря» С. Люмет заповнює мовчання енергією болю, і вона стає доступною глядачеві через образ. Ця сцена залишається одним із найсильніших кінематографічних прикладів репрезентації невимовної травми.

Інший варіант роботи з невимовним демонструє фільм Джонатана Глейзера «Зона інтересу» (2023), де травматичний досвід майже повністю винесений у позакадровий простір. Події розгортаються поруч із концтабором Аушвіц, однак сама територія табору практично не показана. Натомість камера зосереджується

на повсякденному житті родини коменданта, що існує у безпосередній близькості до місця масового знищення. Візуальний ряд залишається стриманим і навіть буденним, тоді як звуковий простір постійно наповнений віддаленими криками, пострілами, шумом печей (див. рис. 2.10).

У такій побудові фільму травма не зникає, а зміщується за межі видимого. Вона присутня як акустичний і позакадровий фон, який неможливо ігнорувати, але який не зображений прямо. Цей прийом створює особливий ефект: глядач опиняється у ситуації співіснування з непоказаним, але постійно відчутним насильством. На відміну від «Лихваря», де невимовне проривається через тілесну експресію, у «Зоні інтересу» воно функціонує через радикальне витіснення.

У ширшому теоретичному вимірі ця проблема пов'язана з апоріями репрезентації травматичного досвіду. Як зазначає К. Карут, травма має специфічну темпоральну структуру: подія не переживається повністю у момент свого настання і стає зрозумілою лише постфактум, через симптоми та повторні спроби її осмислення [171, с. 4]. У цьому сенсі вона постає як криза репрезентації, що порушує зв'язок між досвідом і його наративним оформленням. Саме тому кінематограф звертається до форм, які не стільки пояснюють травму, скільки виявляють межі її вираження. Ж.-Ф. Ліотар наголошує, що завдання сучасного мистецтва — зробити видимим те, що не піддається представленню [249, с. 78].

Слід, однак, застерегти: кінематограф не може бути ототожнений із терапевтичною практикою. Хоча він здатний відкривати простір для артикуляції травматичного досвіду, відносини між твором і глядачем принципово відрізняються від взаємодії пацієнта і терапевта. Як тільки мистецтву приписується функція «зцілення», воно втрачає власну автономію.

Разом з тим, винесення травматичного досвіду у простір образу ініціює процес, який можна означити як *комуналізацію травми* — термін і концепцію, вперше описані американським психіатром Дж. Шеєм у книзі «Ахіллес у В'єтнамі». Дослідник припускає, що давньогрецька трагедія виконувала функцію

адаптації громадян до мирного життя після війни, а театр ставав простором, у якому травматичний досвід воїнів виносився у публічне поле і проговорювався у взаємодії зі спільнотою [292, с. 87–88].

У цьому сенсі кінематограф долучається до подібного процесу: він не розв'язує травму, але створює умови для її спільного переживання і осмислення, переводячи індивідуальний досвід у колективний вимір і надаючи форму тому, що не може бути повністю висловленим.

Таким чином, мовчання у кінематографі є особливою формою висловлювання — тією, яку С. К'еркегор описував як єдино можливу присутність перед лицем досвіду, що перевищує межі мови, і яку В. Беньямін фіксував як симптом модерної культури після катастрофи. Кінематограф успадковує цю традицію і переводить її у власну мову: мовчання, пауза і позакадровість стають режисерськими стратегіями, через які невимовне зберігає свою вагу — або через тілесну інтенсивність образу, або через радикальне витіснення за межі видимого. Саме ці стратегії утворюють частину ширшої типології, якій присвячений наступний підрозділ.

2.5. Режисерські стратегії репрезентації трагічного: типологія

У цьому дослідженні трагічне в кінематографі розглядається як ефект організації екранного досвіду, у межах якого подія, час, простір і тілесна присутність входять у специфічні взаємозв'язки, формуючи напруження, що переживається глядачем безпосередньо в акті сприйняття. У цьому сенсі трагічне виникає як результат режисерських рішень, які визначають умови його появи на рівні форми.

Такий підхід вимагає зміщення аналітичної уваги з фабульного рівня на рівень організації екранної матерії. Йдеться не про те, які події репрезентовано, а про те, як саме вони структуруються у часі, просторі, ритмі та тілесній

присутності. Саме ця організація визначає, чи набуває досвід характеру трагічного, чи залишається на рівні оповіді про нього.

В межах цього дослідження пропонується розглядати трагічне через систему режисерських стратегій — повторюваних способів побудови екранного досвіду, в яких певні формальні принципи (робота з відсутністю, тривалістю, фрагментацією, тілесністю та простором) визначають спосіб його переживання. Ці стратегії не зводяться до окремих прийомів і не функціонують ізольовано: у конкретних фільмах вони перетинаються і взаємодіють, утворюючи складні конфігурації, що задають характер глядацької залученості.

Запропонована типологія має на меті не класифікацію стилів або напрямів, а виявлення базових принципів організації трагічного як екранного досвіду. Вона дозволяє простежити, як різні режисерські рішення, незалежно від історичного періоду чи національного контексту, сходяться у формуванні спільних механізмів, через які трагічне стає переживаним, а не лише репрезентованим. Добір прикладів у цьому підрозділі орієнтований не на репрезентативність корпусу, а на виявлення найбільш «чистих» форм реалізації кожної зі стратегій. У цій логіці далі окреслюються п'ять базових стратегій репрезентації трагічного.

Стратегія відсутності.

Однією з базових режисерських стратегій репрезентації трагічного є робота з межами показу — з тим, що залишається поза кадром або не отримує прямої візуалізації. У цьому випадку трагічне не подається як видовищна подія, а існує у формі відсутності, мовчання, паузи, порожнього простору або події, винесеної за межі кадру.

Ця стратегія особливо важлива в контексті репрезентації насильства і травматичного досвіду, де прямий показ може призводити до естетизації або експлуатації страждання. Відмова від демонстрації події не означає її нівелювання, навпаки — вона створює умови для більшої напруги сприйняття,

змушуючи глядача співвідносити побачене з власною уявою та етичним досвідом.

В одній із новел фільму Наталії Ворожбит «Погані дороги» (2020) увагу привертає одна принципова річ: тіло загиблого військового жодного разу не з'являється в кадрі. Хоча весь епізод побудований навколо його перевезення, камера вперто тримається осторонь. Подія присутня, але її матеріального центру в кадрі немає.

Ця відсутність починає працювати майже одразу. Вона створює дивне відчуття нестачі, яке не заповнюється ні словами, ні діями. Усе, що відбувається на екрані, ніби обертається навколо чогось, що не може бути показане. Саме це робить сцену такою напруженою: втрата не перетворюється на впізнаваний знак. Замість цього тіло існує як позакадрова реальність, що постійно дає про себе знати. Воно визначає поведінку героїні, її різкі реакції, спалахи агресії, спроби втриматися за фізичну близькість, яка вже неможлива. Відсутність у кадрі не зменшує присутності — навпаки, вона робить її майже відчутною фізично.

Саме тут стає помітно, як працює стратегія межі репрезентації. Камера ніби зупиняється перед певною межею і не переходить її. Сцена не пропонує глядачеві образу, за який можна «вхопитися», і через це досвід втрати залишається відкритим, без точки завершення. Немає моменту, в якому можна сказати: ось це і є смерть. Вона постійно вислизає.

У цьому сенсі відсутнє тіло починає виконувати роль того, що в логіці Жака Лакана можна назвати *objet petit a* — об'єкта втрати, який неможливо побачити або засвоїти, але який вперто визначає рух бажання і афекту. Воно не з'являється в полі зору, але саме довкола нього організовується сцена [233, с. 112].

Мовчання в межах цієї стратегії працює як повноцінний елемент екранної організації. Глядачеві не пропонується готовий смисл, натомість дається час на перебування поруч із тим, що не може бути проговореним. Подібна робота з мовчанням добре помітна, наприклад, у фільмах, де після травматичної події

камера залишається з порожнім простором або персонажем, який нічого не говорить. Мовчання тут є способом існування смислу. У поєднанні з подіями, винесеними за межі кадру, воно розширює простір зображення, виносячи частину трагічного переживання поза поле видимого і зберігаючи напругу сцени після завершення епізоду.

Подібна логіка організації трагічного через винесення події за межі видимого набуває радикального втілення у фільмі Дж. Глейзера «Зона інтересу», де насильство майже повністю витіснене з кадру і функціонує як позакадрова звукова та просторово відчутна реальність (див. рис. 2.10). У цьому випадку відсутність стає не локальним прийомом, а принципом побудови всього фільму.

Стратегія тривалості.

Друга стратегія репрезентації трагічного пов'язана з організацією часу як визначального елемента екранного досвіду. У цьому випадку трагічне формується не через подію або її кульмінацію, а через тривале перебування у стані, який не має очевидної динаміки чи завершення. Час перестає виконувати функцію просування оповіді і набуває якості середовища, всередині якого розгортається досвід.

На рівні режисерських рішень це виявляється у використанні довгого плану, мінімізації монтажної фрагментації, відмові від ритмічного прискорення та драматичного акцентування. Події не структуруються як послідовність значущих моментів, а розгортаються у формі тривалості, що не підпорядковується логіці «руху вперед». У результаті глядач позбавлений можливості швидкої емоційної дистанції: він не може «перейти» до наступного епізоду, не завершивши попередній, і змушений залишатися в межах ситуації, яка не пропонує розв'язки.

У цій конфігурації час функціонує як активний чинник формування трагічного. Тривалість не просто розтягує подію, а змінює спосіб її переживання: вона перетворює досвід на процес, який не зводиться до окремого моменту і не

може бути повністю охоплений. Трагічне тут не локалізується в точці, а розподіляється у самому перебігу часу — у повторюваності дій, у затримці, у відсутності зміни.

Показовим прикладом такої організації є фільм Шанталь Акерман «Жанна Дільман, 23 набережна Комерції, 1080 Брюссель» (1975). Стрічка вибудована як послідовність довгих статичних планів, що фіксують повсякденні дії героїні: приготування їжі, прибирання, догляд за побутом. Ці дії повторюються з незначними варіаціями, не ведучи до очевидної зміни ситуації. Камера не скорочує час і не виділяє «важливі» моменти, залишаючи глядача всередині тривалості як такої.

Саме в цій повторюваності поступово виникає напруга. Вона не пов'язана з подією, яку можна було б ідентифікувати як трагічну, а формується як результат незначних збоїв у ритмі звичних дій. Ледь помітні відхилення — затримка, пауза, зміщення послідовності — порушують відчуття стабільності і створюють ефект накопичення. Трагічне постає внутрішнім розладом, що не має чітко окресленого моменту виникнення і не піддається локалізації. Воно розгортається у часі як поступове розмикання звичного порядку.

Інша конфігурація організації часу простежується у фільмі В. Васяновича «Відблиск» (2021), де тривалість стає способом фіксації досвіду війни після події. Стрічка побудована на довгих статичних планах, у яких дія мінімізована, а простір і персонажі існують у стані затримки. Камера не втручається в перебіг подій і не пропонує монтажного структурування, що дозволяло б впорядкувати досвід.

У цьому випадку тривалість працює як форма післятравматичного часу. Подія вже відбулася, але її наслідки не інтегруються у завершену оповідь. Час не веде до відновлення або трансформації, а утримує стан, у якому травматичний досвід продовжує існувати. Глядач опиняється у ситуації співприсутності з цим

станом, не маючи можливості дистанціюватися через сюжетний розвиток або емоційне розв'язання.

Теоретичне підґрунтя цієї стратегії, окреслене через поняття тривалості в попередньому підрозділі, тут набуває конкретної кінематографічної форми. Якщо А. Бергсон критикував «кінематографічний механізм» як редукцію живого потоку досвіду до серії нерухомих моментів [154, с. 296–297], то фільми В. Васяновича демонструють парадоксальний зворотний рух: кінематограф тут долає власну дискретну природу і повертає глядача до тривалості як безперервного переживання. Довгий статичний план у «Відблиску» не «показує» тривалість — він є нею. Глядач не спостерігає за часом ззовні, а входить у нього, перебуваючи у стані, який А. Бергсон описував як «контракцію»: минуле накопичується у теперішньому без розрядки, без руху до завершення. Саме тому стратегія тривалості є не просто темповим рішенням, а онтологічним вибором: вона відмовляється від поверхні «нарізання» на користь глибини безперервного переживання, і у такий спосіб відтворює структуру травматичного стану зсередини, а не описує її ззовні.

У порівнянні з класичною оповідною логікою, де час організований як послідовність, спрямована до фіналу, стратегія тривалості змінює сам принцип екранного мислення. Вона відмовляється від ідеї завершеності як необхідної умови розуміння і натомість пропонує досвід перебування, який не має чіткої межі. Трагічне у такій конфігурації постає не як подія, що потребує пояснення, а як стан, що не піддається повному осмисленню.

Саме ця неможливість «вийти» з часу і визначає етичний вимір тривалості. Глядач не отримує привілейованої позиції спостерігача, який може структурувати побачене у завершену історію. Натомість він залишається всередині процесу, у якому значення не фіксується, а постійно вислизає. Тривалість таким чином стає способом організації досвіду, що утримує трагічне у відкритому, незавершеному стані.

Стратегія фрагментації.

Третя стратегія репрезентації трагічного пов'язана з порушенням цілісності оповідної структури. У цьому випадку трагічне не складається в лінійну історію. Наратив втрачає безперервність: між подіями виникають розриви, сцени не утворюють завершених епізодів, часові площини накладаються одна на одну, а причинно-наслідкові зв'язки залишаються неповністю визначеними.

На рівні режисерських рішень це виявляється у фрагментарному монтажі, розриві хронології, повторюваності мотивів без їхнього завершення, а також у побудові сцен, що не ведуть до чітко окресленого результату. Оповідь не «просувається» вперед у традиційному сенсі, а розпадається на окремі сегменти, які не зводяться в єдине ціле. У результаті глядач позбавлений можливості зібрати події у цілісну історію.

У цій конфігурації фрагментація функціонує як спосіб передачі травматичного досвіду, для якого характерна розірваність і незавершеність. Подія не інтегрується у пам'ять як завершене ціле, а зберігається у вигляді фрагментів. Трагічне постає тим, що не може бути повністю розказане, і саме ця неможливість визначає структуру оповіді.

Показовим прикладом є фільм Алена Рене «Хіросіма, любов моя» (1959), у якому оповідь побудована як переплетення двох часових площин — теперішнього і пам'яті. Спогади героїні не подаються як впорядкована ретроспекція, а виникають у вигляді фрагментів, що прориваються у теперішній момент. Монтаж поєднує різні часові шари без чітких переходів.

У цій структурі пам'ять функціонує як постійне повернення минулого у зміненому вигляді. Образи не пояснюють один одного і не утворюють завершеної картини. Навпаки, вони залишаються відкритими, зберігаючи внутрішню напругу між тим, що може бути побачене, і тим, що вислизає від фіксації.

Трагічне тут виникає саме у цьому розриві — між фрагментами, які не складаються у єдину історію.

Подібний принцип організації простежується у фільмі Філіпа Сотниченка «Ля Палісіада» (2023), де наратив вибудований як система розірваних і частково недоговорених епізодів. Історія подається через окремі сцени, що не завжди мають очевидний зв'язок одна з одною. Монтаж не прагне до цілісності, а, навпаки, підкреслює розриви, залишаючи значні лакуни у сприйнятті.

У цьому випадку фрагментація пов'язана не лише з пам'яттю, а й з неможливістю повного доступу до події як такої. Глядач стикається з матеріалом, у якому відсутні ключові пояснення, а сенс формується у процесі співвіднесення окремих фрагментів. Проте це співвіднесення не веде до остаточного розуміння: оповідь зберігає свою відкритість, не дозволяючи звести досвід до стабільної інтерпретації.

У порівнянні з класичною оповідною структурою, де розриви виконують допоміжну функцію і зрештою долаються, стратегія фрагментації відмовляється від самої ідеї завершення. Вона не пропонує глядачеві цілісного образу події, а залишає його в полі множинних можливих зв'язків. Трагічне у такій конфігурації постає як те, що не може бути інтегроване у завершену форму і тому зберігається у стані розпаду.

Саме ця незавершеність визначає етичний вимір фрагментації. Глядач не отримує можливості «закрити» досвід через зрозумілу оповідь або однозначний висновок. Натомість він залишається у ситуації, де необхідно співіснувати з розривами і невизначеністю. Фрагментація таким чином функціонує як спосіб утримання трагічного у відкритому стані, що чинить опір редукції і не допускає остаточного присвоєння.

Стратегія тілесного свідчення.

Четверта стратегія репрезентації трагічного зміщує увагу з події на тілесну присутність. У цьому випадку трагічне не розгортається через дію або її наслідки.

Воно виникає в самому стані тіла — у його вразливості, напрузі, виснаженні або знерухомленості. Тіло перестає виконувати функцію носія сюжету і стає місцем безпосереднього переживання досвіду.

Режисерська робота в цій стратегії концентрується на фізичній присутності персонажа. Камера затримується на тілі, не скорочує його дію монтажем, не підсилює її музикою і не пояснює психологічно. Жест, поза, рух, контакт або їхня відсутність отримують власну вагу. Глядач бачить не «вираження стану», а сам стан у його тілесному прояві.

У такій конфігурації тіло є носієм болю. Трагічне виникає в акті спостереження за тілом, яке проживає цей досвід.

Найрадикальніше ця стратегія реалізована у фільмі Мирослава Слабошпицького «Плем'я» (2014). Тут тілесність формує саму структуру фільму. Відсутність вербальної мови змінює принцип побудови екранного тексту: значення виникає тільки через дію, жест і взаємодію тіл.

Глядач, не отримавши перекладу жестової мови, не може спертися на слова як на інструмент розуміння. Він змушений дивитися на тіло і зчитувати ситуацію через рух, дистанцію, ритм і контакт. У цьому процесі тіло перестає бути провідником до смислу — воно і є тим, що відбувається.

Ця логіка стає особливо відчутною в сценах, де тілесність входить у прямий контакт із насильством. Сцена абортів знята одним довгим планом. Режисер не намагається організувати зображуване як драматичний епізод, залишаючи глядача всередині процесу. Тіло героїні виявляється повністю підпорядкованим ситуації: біль, примус і втрата контролю стають видимими як фізичний досвід, який розгортається перед глядачем.

Аналогічно працює сцена сексу в гаражі, також побудована як довгий безперервний план. Тіло тут не отримує жодної естетизації і не стає об'єктом «погляду» у розумінні Лаури Малві — організованого бажання, спрямованого на тіло як об'єкт споглядання [271]. Саме ця прямота зображення позбавляє глядача

звичних способів дистанціювання. Відсутність стилізації або композиційного «оформлення» посилює відчуття прямого зіткнення з ситуацією.

У «Племені» тіло не «представляє» досвід — воно утримує його в собі. Глядач не може перевести побачене в чітку інтерпретацію або емоційно «завершити» сцену, бо ця напруга не розряджається.

Іншу конфігурацію тілесного свідчення демонструє фільм Ласло Немеша «Син Саула» (2015), у якому тілесність визначає не лише спосіб зображення, а й саму перспективу сприйняття. Камера майже постійно утримується на обличчі і спині героя, рухається разом із ним і фіксує простір у безпосередній близькості до його тіла. Поле видимого різко обмежене: все, що виходить за межі цієї близькості, розчиняється у розфокусі або залишається поза кадром.

У такій побудові тіло задає межі досвіду. Глядач не отримує панорамного огляду подій і не має можливості зайняти позицію зовнішнього спостерігача. Простір табору відкривається фрагментарно — через рух, повороти, зіткнення, зміну дистанції. Те, що відбувається навколо, сприймається як потік тілесних ситуацій, у яких герой змушений перебувати.

Тілесність у цьому фільмі визначає ритм і спосіб існування зображення. Камера не відокремлюється від героя і не дистанціюється від його присутності. Вона слідує за ним у замкненому просторі. Досвід формується через фізичну близькість, обмеження поля зору і постійну необхідність руху.

На відміну від «Племені», де тіло функціонує як мова взаємодії, у «Сині Саула» воно визначає саму можливість бачення. Глядач бачить рівно стільки, скільки дозволяє тілесна позиція героя. Це створює ефект включеності, у якому дистанція між глядачем і подією практично зникає.

Важливо, що насильство у фільмі не подається як окремий об'єкт споглядання. Воно присутнє у звуковому просторі, у рухах тіл, у фрагментах дії, що з'являються на периферії кадру. Така організація змінює спосіб його

сприйняття: глядач не споглядає подію як завершену сцену, а перебуває всередині середовища, де вона постійно відбувається.

У цій конфігурації тіло виконує функцію межі, яка одночасно відкриває і обмежує доступ до досвіду. Воно задає позицію, з якої неможливо вийти, і визначає спосіб, у який подія стає видимою. Трагічне виникає в цій замкненості перспективи, де жоден елемент не може бути повністю охоплений або відокремлений від потоку дії.

Порівняння «Племені» і «Сина Саула» дозволяє точніше окреслити межі стратегії тілесного свідчення. У першому випадку тіло організовує систему значення і стає мовою взаємодії. У другому воно визначає саму структуру сприйняття і виступає точкою, з якої відкривається досвід. Попри відмінність цих конфігурацій, обидва фільми демонструють спільний принцип: тілесність не доповнює зображення, а формує його зсередини, визначаючи спосіб існування трагічного в кадрі.

Саме тому стратегія тілесного свідчення виявляється однією з найбільш радикальних форм репрезентації. Вона утримує глядача у безпосередній близькості до досвіду, де дистанція скорочується до мінімуму, а можливість повного контролю над побаченим зникає. Трагічне постає присутністю, яку неможливо відокремити від самого акту сприйняття.

Стратегія матеріального сліду.

П'ята стратегія репрезентації трагічного пов'язана з організацією простору як носія досвіду. У цьому випадку трагічне розгортається через середовище, яке зберігає на собі наслідки того, що вже відбулося. Подія відсутня як актуальна дія, проте її вплив продовжує існувати у матеріальних формах — у ландшафті, архітектурі і речах. Простір у цій конфігурації перестає бути тлом і входить до структури фільму як активний елемент. Камера працює з його матеріальністю, фіксує стан, у якому досвід утримується без прямого відтворення. Трагічне

виникає як слід — як форма присутності, розподілена у середовищі і позбавлена чіткої часової локалізації.

На відміну від попередніх стратегій, де досвід концентрується навколо події, структури або тіла, тут він розсіюється у просторі. Глядач стикається не з моментом, який можна ідентифікувати, а з середовищем, у якому цей момент уже перейшов у стан тривалого існування. Це змінює характер сприйняття: увага спрямовується на поверхні, текстури, залишки, які утримують пам'ять у матеріальному вигляді.

В межах цього аналізу поняття кінематографічного образу вживається у розширеному значенні, що охоплює також серіальні аудіовізуальні твори, якщо вони демонструють цілісну режисерську стратегію.

Стратегія матеріального сліду виразно продемонстрована в серіалі Югана Ренка «Чорнобиль» (2019), у якому середовище пронизане невидимим матеріальним слідом катастрофи. Радіація не має візуальної форми, проте визначає спосіб існування всіх елементів у кадрі. Видиме і невидиме входять у складну взаємодію: глядач бачить звичайний простір, але знає, що він заражений. Це знання змінює сам спосіб сприйняття зображення. Матеріальний слід у цьому випадку набуває особливої форми — він не залишає видимого руйнування, але повністю трансформує статус реальності.

Іншу модифікацію цієї стратегії пропонує документальний фільм «Порцелянова війна» (2024), де матеріальний слід поєднується з актом створення. У кадрі присутні зруйновані будівлі, уламки, пошкоджені приміщення, що фіксують наслідки війни. Поруч із ними виникають порцелянові об'єкти — крихкі фігурки, створені художниками в умовах постійної загрози.

Це співіснування змінює характер простору. Руїна тут не лише утримує пам'ять про втрату, а й вступає у взаємодію з практикою збереження і фіксації досвіду. Порцеляна, як матеріал, що легко руйнується, підсилює відчуття нестабільності середовища. Натомість сам акт створення формує іншу форму

присутності — не як заперечення травми, а як спосіб її проживання у матеріальному вимірі. У цьому випадку простір постає як поле напруги між руйнуванням і збереженням. Матеріальний слід має процесуальний характер: він охоплює наслідки події разом із діями, що виникають у відповідь на неї. Це розширює межі стратегії, показуючи, що середовище фіксує досвід і формує умови для його переосмислення.

Порівняння цих прикладів дозволяє точніше окреслити специфіку стратегії матеріального сліду. У «Чорнобилі» середовище утримує досвід у формі невидимої загрози, що пронизує реальність і визначає її зсередини. У «Порцеляновій війні» воно поєднує цю загрозу з матеріальними жестами, спрямованими на фіксацію і збереження.

Спільним для обох випадків є те, що трагічне перестає бути подією, яку можна локалізувати або завершити. Воно існує як стан середовища, що продовжує діяти незалежно від присутності персонажа. Саме ця розподіленість досвіду у просторі і визначає специфіку стратегії матеріального сліду, у якій пам'ять набуває матеріальної форми і входить у структуру самого зображення.

Запропонована типологія дозволяє розглядати трагічне як результат режисерської організації екранного досвіду на різних рівнях — від меж репрезентації та роботи з відсутністю до тілесної присутності і матеріальності простору. Кожна зі стратегій фіксує окремий спосіб формування цього досвіду, однак у реальній кінематографічній практиці вони рідко існують ізольовано, поєднуючись у складні конфігурації, що визначають характер сприйняття. Саме через такі конфігурації трагічне набуває форми переживаного досвіду, а не лише тематичного мотиву, що створює підґрунтя для подальшого аналізу етичного виміру екранної форми.

2.6. Етичне візуальне мислення як аналітична оптика кінознавчого дослідження

Репрезентація травматичного досвіду в кінематографі завжди перебуває в зоні підвищеної етичної напруги. Йдеться про ситуації, у яких зображення стикається з межами того, що може бути показано без втрати гідності події, персонажа або самого досвіду. Р. Лукхерст зауважує, що питання про те, як травматичний досвід передається через образ і наратив, стало «центральною етичним питанням репрезентації» [257, с. 4] — і саме воно визначає специфіку кінематографічної роботи з травмою: чи здатний образ передати досвід, не перетворивши його на об'єкт споживання. Дж. Батлер окреслює цей вимір через поняття вразливості: «я пропоную розглянути вимір політичного життя, пов'язаний з нашою відкритістю до насильства і нашою співучастю в ньому, з нашою вразливістю до втрати і завданням жалоби, що за нею слідує» [165, с. 19]. Війна, насильство, смерть, тілесне страждання, руйнація — це ті явища, які вимагають особливої уважності до форми, оскільки саме форма визначає, чи перетворюється образ на простір свідчення, чи стає частиною візуального споживання чужого болю. У цьому сенсі питання репрезентації виходить за межі тематики і переходить у площину організації самого бачення.

Сучасне кіно, що працює з травматичним досвідом, дедалі частіше демонструє відмову від прямої демонстрації події як завершеного факту. Замість цього воно звертається до роботи з межами видимого, з паузами, тривалістю, позакадровістю, тілесною присутністю або її відсутністю. Такі рішення не є виключно стилістичними. Вони формують спосіб входження глядача у подію, визначають дистанцію, з якої вона сприймається, і задають характер його участі.

Саме тому аналіз кінематографа, що осмислює травму, потребує інструменту, який дозволяє побачити, як естетичні параметри екранного образу стають носіями етичного значення.

У цьому контексті в межах дослідження пропонується поняття *етичне візуальне мислення* як аналітична оптика, що дає змогу інтерпретувати кінематографічну форму через її здатність організовувати морально значущий досвід. Йдеться про такий спосіб прочитання екранного образу, у якому увага зосереджується на тому, як саме візуальні та звукові рішення формують ставлення до події, персонажа і самого факту зображення. Етичне візуальне мислення дозволяє розглядати кінематограф як простір, де питання про форму невіддільне від питання про відповідальність.

У найзагальнішому вигляді етичне візуальне мислення можна визначити як форму аналітичного сприйняття та інтерпретації аудіовізуальних образів, у межах якої естетична організація екранного тексту виступає носієм етичного значення. Кадрування, дистанція камери, тривалість плану, монтажний ритм, робота зі звуком і тишею задають спосіб появи події в полі видимого і тим самим визначають, чи постає вона як об'єкт споглядання, як факт, що потребує пояснення, чи як досвід, у якому глядач опиняється залученим. У цьому сенсі форма не відображає етичний зміст, а конститує його, перетворюючи візуальну структуру на спосіб організації моральної позиції.

Принциповою для цього підходу є відмова від уявлення про образ як нейтральний носій інформації. Кінематографічне зображення завжди структуроване певною оптикою, яка визначає, що саме стає видимим, що залишається поза кадром, у який спосіб подія входить у поле сприйняття і які межі окреслюють її представлення. У цьому контексті доречно звернутися до позиції Дж. Батлер наголошує, що рамка репрезентації визначає статус зображеного: чи постає життя як таке, що заслуговує на співпереживання, чи, навпаки, втрачає цю можливість ще на рівні способу свого представлення [166, с. 14]. Її центральне питання — «що робить життя оплакуваним?» [165, с. 20] — безпосередньо стосується кінематографічної форми: спосіб, у який камера показує або не показує людське тіло, страждання, смерть, визначає, чи

отримує це життя статус гідного визнання. Дж. Батлер підкреслює, що «певні життя будуть високо захищені, і порушення їхніх претензій на недоторканність буде достатнім, щоб мобілізувати сили війни. Інші життя не знайдуть такої підтримки і навіть не кваліфікуватимуться як «оплакувані»» [165, с. 32] — і кінематограф завжди робить цей вибір через організацію власного погляду. Водночас Дж. Батлер застерігає, що «позбутися цієї вразливості, витіснити її, забезпечити себе від неї — означає знищити одне з найважливіших джерел, з яких ми визначаємо орієнтири і знаходимо свій шлях» [165, с. 30]. Образ, таким чином, формує умови етичної видимості події. Проте ця видимість не обмежується інтелектуальним рівнем інтерпретації. В. Собчак у «Тілесному мисленні» розглядає кінематографічний досвід як втілений: глядач не лише розуміє зображення, а перебуває у його ритмі, дистанції, напрузі, відчуває тривалість кадру і спосіб руху камери як тілесно переживаний досвід [305, с. 241]. У цьому сенсі етичний вимір образу виникає в точці перетину формальної організації і чуттєвого сприйняття. Те, як довго триває кадр, наскільки близько підведена камера, чи дозволяє монтаж дистанціюватися або, навпаки, утримує у ситуації, безпосередньо впливає на спосіб переживання побаченого.

Етичне візуальне мислення розгортається як аналітична перспектива, що дозволяє простежити цей взаємозв'язок між формою, сприйняттям і відповідальністю. Воно не зводиться до оцінки змісту або до визначення «допустимого» і «недопустимого» у зображенні. Йдеться про дослідження того, як саме кінематографічна форма конструює позицію глядача: чи залишає його в режимі зовнішнього спостереження, чи вводить у простір співприсутності, чи створює дистанцію, що дозволяє уникнути залученості, чи, навпаки, утримує у ситуації, де відсторонення стає неможливим.

У цьому сенсі етичне візуальне мислення функціонує як інструмент, що дозволяє побачити, як режисерські стратегії, описані у попередньому підрозділі, складаються у цілісну конфігурацію. Відсутність, тривалість, фрагментація,

тілесна присутність або матеріальний слід набувають етичного значення не самі по собі, а через те, як вони організують досвід глядача і визначають його спосіб перебування перед образом. Саме в цій точці формальна структура переходить у площину етичного виміру.

Етичне візуальне мислення доцільно розглядати як багаторівневу структуру, у межах якої естетична форма, перцептивний досвід і етичний вимір утворюють взаємопов'язану систему. Такий підхід дозволяє уникнути редукції етичного до змісту або моральної оцінки і зосередитися на тому, як саме кінематографічна форма організовує досвід, у якому виникає відповідальність.

У межах цього дослідження пропонується розрізнити три взаємопов'язані рівні етичного візуального мислення: *формальний, перцептивний та етичний*.

Формальний рівень охоплює сукупність кінематографічних засобів, через які подія набуває видимості: кадрування, композицію, дистанцію камери, тривалість плану, монтаж, роботу зі звуком. Саме на цьому рівні визначається, як подія входить у поле зображення — чи фіксується вона прямо, чи виноситься за межі кадру, чи розгортається у часовій протяжності, чи подається як фрагмент. Формальний рівень задає структуру досвіду, але ще не визначає його етичного значення у завершеному вигляді.

Перцептивний рівень пов'язаний зі способом глядацького сприйняття, який формується внаслідок організації форми. Йдеться про режим присутності, у якому опиняється глядач: дистанційований, залучений, дезорієнтований, занурений у тривалий часовий процес або, навпаки, втягнутий у швидку зміну образів. Саме тут формальна структура переходить у чуттєвий досвід. Глядач не просто інтерпретує побачене, а переживає його як тілесно і афективно організований процес. У цьому сенсі перцептивний рівень є простором, де естетичні рішення набувають сили впливу.

Етичний рівень виникає як результат взаємодії форми і сприйняття. Він пов'язаний із тим, яку позицію займає глядач щодо події і персонажа. Йдеться

про можливість співпереживання, дистанції, відповідальності або, навпаки, відчуження. На цьому рівні визначається, чи перетворюється образ на простір свідчення, чи функціонує як об'єкт споглядання, позбавлений етичного напруження. Етичний вимір не накладається на зображення ззовні, а формується в самому процесі його сприйняття.

Важливо підкреслити, що ці рівні не існують ізольовано. Формальна організація безпосередньо впливає на перцептивний режим, який, у свою чергу, визначає етичну позицію глядача. Таким чином, етичне візуальне мислення можна описати як процес, у якому спосіб побудови образу трансформується у спосіб його переживання, а через нього — у спосіб відповідальності перед зображеним. У скороченому вигляді цю логіку можна подати як послідовність: *образ → спосіб бачення → спосіб відповіді*.

Таблиця 2.1. Структура етичного візуального мислення

Рівень	Сфера аналізу	Ключове питання	Функція
Формальний	Кадр, монтаж, ритм, звук, дистанція	Як подія стає видимою?	Організація образу
Перцептивний	Режим глядацького сприйняття	Як глядач переживає побачене?	Формування досвіду
Етичний	Позиція глядача щодо події	Яке ставлення виникає до зображеного?	Формування відповідальності

Етичне візуальне мислення функціонує як ланцюг переходів: *формальна організація → перцептивний режим → етична позиція*.

Показовим прикладом функціонування етичного візуального мислення є фільм Дж. Глейзера «Зона інтересу». Як уже зазначалося вище (див. підрозділ 2.4), стрічка принципово відмовляється від прямої візуалізації насильства, виносячи його за межі кадру. У контексті запропонованої аналітичної оптики цей прийом набуває значення не лише формального, а й етичного рішення, яке визначає спосіб глядацького досвіду.

На *формальному рівні* фільм вибудовується на контрасті між візуальною стриманістю і звуковою перенасиченістю. Камера фіксує повсякденне життя родини коменданта, дотримуючись стабільної композиції, статичності або плавного руху, відсутності драматичного підсилення. Натомість звуковий простір постійно наповнений сигналами позакадрового насильства. Подія не входить у поле видимого, але безперервно позначає свою присутність через акустичний вимір. Таким чином, форма організована так, що головне не показується, але структурно визначає все, що відбувається в кадрі.

На *перцептивному рівні* ця організація створює специфічний режим глядацького досвіду, позбавлений можливості дистанціювання. Відсутність візуального образу насильства не зменшує його впливу, а, навпаки, посилює напругу сприйняття. Глядач змушений співвідносити спокій зображення з тривожними звуковими сигналами, постійно утримуючи у свідомості те, що не може бути побачене. У результаті виникає стан перцептивного розщеплення: видиме і чутне не збігаються, і саме ця невідповідність стає джерелом напруги. Глядач не отримує можливості «завершити» образ, зафіксувати його у визначеній формі, що унеможлиблює стабілізацію досвіду.

На *етичному рівні* така структура формує позицію, у якій відсторонене споглядання стає проблематичним. Глядач не є свідком події у звичному сенсі, оскільки сама подія не представлена як видимий об'єкт. Проте він не може ігнорувати її присутність, оскільки вона постійно повертається у звуковому полі. У цьому напруженні між відсутністю і невідворотною присутністю виникає

особлива форма етичної залученості. Фільм не пропонує ідентифікації з персонажами і не дає можливості морального «полегшення» через засудження або співчуття. Натомість він утримує глядача в ситуації співіснування з насильством, яке не можна ані побачити, ані повністю відрефлексувати.

У цьому сенсі «Зона інтересу» демонструє, як формальна організація образу трансформується у спосіб його переживання, а через нього — у спосіб відповідальності перед зображеним. Відмова від прямої репрезентації не знімає етичної напруги, а радше радикалізує її, позбавляючи глядача звичних механізмів дистанціювання. Саме тому досвід перегляду тут набуває характеру тривалого перебування в межах того, що не може бути повністю представлене.

Інший варіант реалізації *етичного візуального мислення* демонструє фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я» (2014), у якому вся система екранної організації вибудовується навколо радикальної відмови від вербальної мови. Комунікація між персонажами здійснюється жестовою мовою без перекладу, що одразу змінює умови глядацького сприйняття. У цьому випадку етичний вимір формується не через винесення події за межі видимого, а через безпосереднє занурення в тілесну присутність, яка не має посередництва пояснення.

На *формальному рівні* фільм характеризується довгими планами, відсутністю монтажної фрагментації і стабільною дистанцією камери, яка не наближається до персонажів для емоційного акцентування. Події розгортаються у просторі кадру без додаткового підсилення через музику або вербальні коментарі. Відсутність перекладу жестової мови означає, що зміст комунікації не подається у готовому вигляді. Візуальна форма не пояснює і не скеровує інтерпретацію, а залишає глядача в ситуації безпосереднього спостереження за тілесною взаємодією.

На *перцептивному рівні* така організація створює досвід, у якому глядач позбавлений звичних механізмів орієнтації. Неможливість повністю зрозуміти діалоги змушує зміщувати увагу на інші аспекти — жести, рухи, дистанцію між

тілами, ритм взаємодії. Сприйняття стає менш інтерпретативним і більш тілесним: глядач не «зчитує» значення, а намагається їх вловити через афективні сигнали. Це створює стан постійної напруги, пов'язаний із частковою недоступністю смислу. Однак ця недоступність не відштовхує, а, навпаки, утримує увагу, змушуючи перебувати в межах ситуації без можливості повного контролю над нею.

На *етичному рівні* відсутність перекладу набуває принципового значення. Глядач не отримує привілейованої позиції знання і не може повністю «володіти» ситуацією через розуміння. Це руйнує ієрархію, у якій глядач зазвичай перебуває у більш вигідному становищі, ніж персонаж. Натомість виникає позиція співприсутності, що передбачає прийняття обмеженості власного сприйняття. У такій конфігурації тілесність стає основним носієм досвіду, а насильство, вразливість і залежність проявляються без вербалізації, у самій організації взаємодії між персонажами.

Особливо показовими є сцени, у яких тілесна дія розгортається без монтажного скорочення і без емоційного підсилення. Камера не відводить погляд і не пропонує глядачеві захисної дистанції. Це створює ситуацію, у якій перегляд не може бути зведений до пасивного спостереження. Відсутність мовного посередництва і відмова від монтажної маніпуляції позбавляють глядача можливості швидко інтерпретувати або емоційно «відреагувати» у звичний спосіб. Замість цього виникає досвід тривалого перебування в ситуації, де значення не фіксується, а етична напруга не розряджається.

У цьому сенсі «Плем'я» демонструє іншу конфігурацію етичного візуального мислення, ніж «Зона інтересу». Якщо у фільмі Дж. Глейзера етичний вимір формується через розрив між видимим і невидимим, то у М. Слабошпицького він виникає через надмірну присутність, яка не супроводжується поясненням. Образ не приховує подію, але позбавляє глядача

можливості повністю її опанувати. Саме ця неможливість повного розуміння і стає умовою етичного досвіду, що ґрунтується на визнанні меж власного бачення.

Ці приклади, однак, вимагають важливого уточнення. Етичне візуальне мислення не передбачає нормативної відмови від прямої демонстрації насильства. Йдеться не про обмеження видимого, а про спосіб його організації. Насильство може бути представлене безпосередньо, однак вирішальним залишається те, чи перетворюється воно на об'єкт візуального споглядання і контролю, чи зберігає характер неохоплюваного досвіду. У цьому сенсі етичний вимір формується не на рівні факту показу, а в конфігурації взаємодії між формою, сприйняттям і позицією глядача. Пряма репрезентація не суперечить етичній організації образу, якщо вона не надає глядачеві привілейованої позиції дистанційованого спостерігача і не зводить подію до завершеного, інтерпретованого об'єкта.

Цю логіку виразно демонструє «Плем'я», де сцени насильства не приховуються, але позбавляються можливості бути естетизованими або вписаними в комфортну структуру розуміння. Відсутність монтажного підсилення, музичного супроводу і вербального пояснення утримує подію в її тривалості, не дозволяючи перетворити її на образ, що піддається швидкому осмисленню. У результаті глядач опиняється не перед видовищем насильства, а в ситуації його переживання, що не має завершеної форми і не допускає повної дистанції. Саме ця неможливість редукції досвіду до впізнаваного образу і визначає його етичну напругу. *Питання етичності в кінематографі стосується не межі видимого, а межі володіння зображенням.*

Розглянуті приклади демонструють, що етичне візуальне мислення не прив'язане до конкретного стилю або набору формальних прийомів. Воно не зводиться до певної естетики — стриманої чи експресивної, мінімалістичної чи насиченої, — а визначається тим, як саме організовано співвідношення між образом, сприйняттям і позицією глядача. В одному випадку етичний вимір

виникає через радикальне винесення події за межі видимого, в іншому — через її безпосередню тілесну присутність. Попри відмінність цих рішень, обидві конфігурації демонструють спільну логіку: спосіб побудови образу визначає спосіб його переживання, а через нього — характер етичної залученості.

У цьому сенсі етичне візуальне мислення функціонує як універсальна аналітична оптика, придатна для роботи з різними типами кінематографічної форми. Воно дозволяє фіксувати не зовнішні ознаки стилю, а внутрішню організацію досвіду, в межах якої зображення набуває етичного значення. Саме тому ця оптика є продуктивною для подальшого аналізу фільмів, що працюють із травматичним досвідом: вона дає змогу простежити, як різні режисерські рішення — незалежно від їхньої естетичної відмінності — сходяться у формуванні спільного поля відповідальності перед зображеним.

Таким чином, етичне візуальне мислення окреслює спосіб, у який кінематограф працює з травматичним досвідом на рівні самої форми, визначаючи не лише характер зображення, а й умови його сприйняття. Воно дозволяє побачити, як режисерські рішення — незалежно від їхньої стилістичної відмінності — сходяться у формуванні певної конфігурації глядацької присутності, в межах якої стає можливою або неможливою етична відповідь на побачене. У цьому сенсі йдеться не про окремі прийоми, а про цілісний режим організації екранного досвіду, що задає специфічний спосіб співвідношення між подією, її образом і глядачем.

Саме цей рівень аналізу відкриває можливість переходу до осмислення тих форм кінематографа, у яких травматичний досвід постає не як об'єкт репрезентації, а як середовище, всередині якого формується сам образ. У таких випадках етичний вимір перестає бути лише питанням зображення і набуває онтологічного характеру, пов'язаного з умовами існування кіно в ситуації незавершеної катастрофи. Це вимагає уточнення самого понятійного апарату і

введення нових термінологічних рамок, здатних описати цей тип кінематографічного досвіду.

Висновки до розділу II

У цьому розділі було проаналізовано специфіку формування трагічного в кінематографі через призму травматичного досвіду та способів його екранної репрезентації. Проведене дослідження дозволяє зафіксувати принциповий зсув від розуміння трагічного як подієвої або жанрової категорії до його осмислення як результату режисерської організації екранного досвіду.

Теоретичний аналіз показав, що травма у сучасному гуманітарному знанні функціонує як форма досвіду, що порушує безперервність сприйняття і не може бути повністю осмислена в межах цілісної оповіді. У цьому сенсі вона виявляє структурну спорідненість із категорією трагічного, оскільки також пов'язана з досвідом вразливості та втрати контролю. У кінематографі це зміщує увагу з події як такої на умови її переживання, що визначаються параметрами часу, простору, тілесності та ритму. У цьому сенсі бергсонівська модель тривалості і пам'яті, з якої починається розділ, виявляється онтологічним підґрунтям усього подальшого аналізу: саме вона пояснює, чому травматичний досвід не піддається наративному завершенню і чому кінематограф звертається до часу, тіла і простору як до основних носіїв трагічного.

Звернення до феноменологічних підходів у теорії кіно дозволило розглядати кінематограф як медіум втіленого досвіду, у якому травматичні стани передаються через організацію сприйняття. Тривалість кадру, порушення ритму, повторюваність, робота з паузою і мовчанням формують специфічний режим глядацької присутності, в межах якого трагічне постає як переживання, а не як об'єкт зображення.

Особливого значення набуває матеріалізація травматичного досвіду в кіномові. Аналіз показав, що травма набуває чуттєвої форми через різні рівні

просторової організації: ландшафт, архітектурну руїну та предмет. Ці рівні утворюють багаторівневу систему, у межах якої простір і матеріальні об'єкти функціонують як носії пам'яті, фіксуючи досвід катастрофи у вигляді сліду, що зберігається в самій фактурі зображення.

Криза наративності, окреслена в культурній теорії ХХ століття, зумовлює пошук альтернативних форм репрезентації травматичного досвіду. У кінематографі це виявляється у зверненні до мовчання, паузи, позакадровості та фрагментації як способів візуалізації невимовного. У таких випадках образ не пояснює подію, а виявляє межі її репрезентації, залишаючи саму подію відкритою і незавершеною.

Аналіз типології режисерських стратегій дозволив виокремити базові принципи організації трагічного як екранного досвіду. Стратегії відсутності, тривалості, фрагментації, тілесності та матеріального сліду фіксують різні способи формування цього досвіду на рівні форми. Важливо, що вони не функціонують ізольовано: в межах окремих фільмів вони поєднуються, утворюючи складні режисерські конфігурації, які визначають характер глядацького сприйняття. Саме через ці конфігурації трагічне набуває форми безпосереднього переживання, а не лише тематичного мотиву.

Ключовим результатом розділу є введення поняття *етичного візуального мислення* як аналітичної оптики, що дозволяє осмислювати кінематографічну форму у взаємозв'язку з її етичним виміром. Цей підхід ґрунтується на тому, що етичне значення образу не задається змістом, а формується у процесі його організації та сприйняття. Кадрування, дистанція, тривалість, монтаж і звук визначають спосіб появи події в полі видимого і тим самим конструюють позицію глядача.

Етичне візуальне мислення дозволяє розглядати кінематограф як багаторівневу структуру, у якій формальний, перцептивний та етичний рівні утворюють взаємопов'язану систему. Спосіб побудови образу трансформується

у спосіб його переживання, а через нього — у спосіб відповідальності перед зображуваним. У цьому сенсі етичний вимір виникає не як зовнішня оцінка, а як внутрішній ефект організації екранного досвіду.

Запропонована аналітична оптика має універсальний характер і може бути застосована до різних типів кінематографічної форми, оскільки дозволяє фіксувати не стилістичні відмінності, а спосіб організації глядацької присутності. Саме це відкриває можливість переходу до подальшого аналізу тих форм кінематографа, у яких травматичний досвід постає середовищем, в якому формується сам образ.

Таким чином, режисерські конфігурації трагічного та етичне візуальне мислення разом утворюють концептуальну рамку, що дозволяє описати специфіку кінематографа, який працює з досвідом незавершеної катастрофи. Це, своєю чергою, зумовлює необхідність уточнення понятійного апарату і введення нових термінів, здатних адекватно описати цей тип екранного досвіду, що і буде здійснено в наступному розділі.

РОЗДІЛ III. КІНО ТРАВМУЮЧОЇ ДІЙСНОСТІ: АВТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ТА АНАЛІТИЧНА РАМКА

3.1. Кіно травмуючої дійсності: поява поняття і необхідність нової назви

У попередніх розділах було окреслено філософські та естетичні параметри трагічного як режисерського досвіду. Під час аналізу сучасного українського кінематографа, що формується після 2014 року, дедалі виразніше постає відчуття невідповідності наявного термінологічного апарату тим процесам, які відбуваються на екрані. Фільми, зняті в умовах війни, що триває, демонструють особливу форму зв'язку з дійсністю, що не вкладається ані в усталені жанрові рамки воєнного кіно, ані в ширші категорії «кіно про війну» чи «травматичного кіно». Йдеться не лише про нові теми або сюжети, а про інший режим існування екранного образу — режим, у якому подія і її художня репрезентація перебувають в одному часовому полі.

Саме через цю потребу — окреслити специфіку кінематографа, що виникає всередині незавершеної катастрофи, — у статті 2024 року авторкою вперше було запропоновано термін «кіно травмуючої дійсності» [41, с. 106–113]. Він з'явився як спроба назвати сукупність спільних рис, виявлених у низці українських ігрових фільмів, створених після початку російсько-української війни. У центрі уваги опинилися стрічки, в яких війна постає середовищем, в якому триває повсякденне життя, герої приймають рішення, переживають втрати і формують досвід свідчення.

Традиційне означення «воєнне кіно» виявляється недостатнім передусім через свою жанрову нейтральність. Воно охоплює надто широкий спектр форм — від пропагандистських стрічок і бойовиків до історичних реконструкцій — і не фіксує принципової різниці між фільмами, знятими після завершення війни, та тими, що створюються безпосередньо в її процесі. Так само обмеженим є поняття

«кіно про війну», яке радше вказує на тематику, ніж на спосіб існування екранного образу. У цих межах війна залишається об'єктом зображення, тоді як у досліджуваних фільмах вона є умовою реальності.

Категорія «травматичного кіно», поширена в західному кінознавчому дискурсі, також не дозволяє повною мірою описати специфіку українського матеріалу. Вона здебільшого застосовується до фільмів, що працюють із травмою ретроспективно, вже після завершення травматичної події, коли між досвідом і його репрезентацією з'являється історична дистанція. Р. Лукхерст наголошує, що культурні наративи «були невід'ємною частиною не лише консолідації ідеї посттравматичної суб'єктності, а й активно формували її починаючи з 1980 року» [257, с. 15] — тобто сама категорія травматичного кіно є продуктом певної культурної і хронологічної кон'юнктури, що не збігається з українським досвідом незавершеної катастрофи. Натомість у сучасному українському кіно після 2014 року травма не є об'єктом пам'яті в класичному розумінні, оскільки травмуючий процес ще не отримав символічного завершення, а отже залишається відкритим. Термін «кіно травмуючої дійсності» дозволяє зафіксувати цю ситуацію незавершеності. Його ключовим елементом є поняття *дійсності*, що травмує не постфактум, а в режимі теперішнього часу. У таких фільмах камера перебуває всередині події разом із персонажами і разом з глядачем.

Принципово важливою є й часово-історична рамка цього явища. Український кінематограф розвивається в умовах війни. Її незавершеність визначає не лише тематику фільмів, але й сам спосіб їхнього виробництва, сприйняття та інтерпретації. Режисери працюють, не знаючи історичного підсумку, без можливості «післямови», що традиційно структурує воєнні наративи. Глядачі ж сприймають ці фільми не як реконструкцію подій, а як досвід, співмірний із власною сучасністю.

У цьому сенсі кіно травмуючої дійсності принципово відрізняється як від героїко-патріотичного та мобілізаційного кінематографа, так і від жанрових

військових драм. Воно не пропонує моделей подолання, не конструює фігури беззаперечного героя і не зводить війну до набору впізнаваних сюжетних схем. Так само воно відмежовується від фільмів, у яких війна використовується як метафоричне тло для приватної історії, не впливаючи суттєво на саму екранну матерію.

На відміну від поняття травматичного кіно, що здебільшого описує роботу з уже пережитою та символічно оформленою травмою, кіно травмуючої дійсності фіксує ситуацію, в якій травма ще не набула статусу минулого.

В історії кінематографа можна виявити поодинокі приклади, в яких екранний образ також формується в умовах відсутності історичної дистанції. Одним із таких випадків є фільм Роберто Росселліні «Рим, відкрите місто» (1945), знятий безпосередньо після звільнення Італії. Попри належність до неореалізму, ця стрічка демонструє важливу рису, що наближає її до логіки кіно травмуючої дійсності: подія ще не відокремлена від досвіду, а екранна форма зберігає відчуття співприсутності в історичному моменті — тоді як «Німеччина. Рік нульовий» (1948) того ж режисера, знятий через три роки після закінчення війни, демонструє вже інший режим: погляд на травму з дистанції, що наближає його до посткатастрофічної рефлексії. Утім цей випадок залишається радше винятком, ніж сформованою течією. Лише у сучасному українському контексті подібний режим екранного мислення набуває системного характеру, пов'язаного з тривалістю незавершеної катастрофи.

Отже, введення терміну «кіно травмуючої дійсності» зумовлене потребою назвати не окрему тематичну групу фільмів, а специфічний культурний стан, у якому кінематограф функціонує як форма присутності всередині травми, що триває. Це поняття дозволяє описати кіно, що утримує глядача в одному часовому полі з екраном. Саме ця якість — спільність часу і вразливості — становить підґрунтя для подальшого теоретичного осмислення кіно травмуючої дійсності як окремої течії в сучасному українському кінематографі.

3.2. Кіно травмуючої дійсності як течія: дефініція та система критеріїв

Окрім історичного чи описового обґрунтування, в ведення поняття кіно травмуючої дійсності потребує чіткої теоретичної фіксації. Йдеться про визначення такої форми кінематографічного висловлювання, яка не зводиться до жанру, теми або сукупності стилістичних ознак, а позначає специфічний режим співвідношення між екранним образом, історичною реальністю та глядацьким досвідом. Саме тому доцільно розглядати кіно травмуючої дійсності як течію, сформовану не за формальними або інституційними критеріями, а за спільною онтологічною позицією щодо зображуваної дійсності.

У межах цього дослідження кіно травмуючої дійсності визначається як течія в сучасному українському кінематографі, що виникає в умовах незавершеної історичної катастрофи і характеризується організацією режисером-автором екранного досвіду в спільному часовому полі з репрезентованою подією, яка продовжує визначати саме середовище існування персонажів. У таких фільмах трагічна подія постає онтологічною умовою існування персонажів і самого екранного образу. Репрезентація трагічного тут не спрямована на катарсичне розв'язання чи символічне завершення, а утримує досвід втрати та свідчення у відкритому стані, залучаючи глядача до спільного режиму переживання сучасності.

У цьому контексті поняття *течії* використовується не у вузькому значенні (як таке, що передбачає стилістичну єдність або історично оформлену програму), а як позначення рухомого поля кінематографічних практик, об'єднаних спільними умовами існування та способом організації досвіду. Саме тому визначальною характеристикою кіно травмуючої дійсності є не формальна чи жанрова єдність, а специфічний режим організації екранного переживання.

Ця дефініція принципово зміщує акцент з тематики війни на спосіб її присутності в екранному тексті. Кіно травмуючої дійсності не прагне

реконструювати подію або пояснити її наслідки з позиції історичної дистанції. Натомість воно фіксує ситуацію, в якій сама можливість дистанції ще не сформувалася.

Кіно травмуючої дійсності об'єднує фільми різної стилістики, оповідної структури та жанрової природи. Показово, що сама логіка цього визначення не обмежується виключно військовим досвідом. Йдеться про ситуацію історичної катастрофи, що триває і визначає умови життя — незалежно від її конкретної природи. Війна в українському контексті є тією подією, яка породила цю течію, однак теоретично подібний режим екранного мислення може формуватися і у відповідь на інші форми незавершеного історичного зламу, якщо вони стають середовищем існування і залишаються активними в спільному часовому полі культури.

Для аналітичного застосування поняття кіно травмуючої дійсності в цьому дослідженні пропонується *система критеріїв*, яка, не маючи нормативного або виключного характеру, дозволяє окреслити спільне поле досліджуваних фільмів.

По-перше, *умова виробництва*. Фільми кіно травмуючої дійсності створюються в ситуації незавершеного травматичного історичного процесу, за відсутності сформованої історичної дистанції.

По-друге, *онтологічний статус катастрофи*. Травматичний історичний стан в цих фільмах не працює драматургічним каталізатором. Він присутній як середовище існування.

По-третє, *режисерська позиція*. Кіно травмуючої дійсності характеризується уважним (відповідальним) ставленням до меж репрезентації насильства і страждання. Режисерські рішення спрямовані на утримання етичної дистанції, що виключає як героїзацію персонажів, так і естетизацію зла.

По-четверте, *організація екранної матерії*. Особливе значення мають час, простір, тілесність, ритм і звук як носії досвіду, переживання якого формується екранною мовою. Тривалість, пауза і тиша створюють смисли.

По-п'яте, *статус персонажа*. Герої цих фільмів постають свідками, які продовжують жити в умовах війни. Їхній досвід вкорінений у буденність травмуючої дійсності.

По-шосте, *зв'язок із сучасністю*. Кіно травмуючої дійсності формує ефект спільного часу між екраном і глядачем. Перегляд таких фільмів не передбачає позиції історичного спостерігача, натомість глядач залучається до того самого «горизонту теперішнього», в якому перебувають персонажі.

Така система критеріїв фіксує параметри режиму, в якому екранний образ співвідноситься з історичною реальністю та глядацьким досвідом у ситуації незавершеної катастрофи. Окрім того, у межах цієї рамки доцільно розрізняти *критерії ядра* та *похідні критерії*. До ядра належать: 1) ефект спільного часу між подією та її репрезентацією; 2) онтологічний статус війни як середовища, що визначає сам спосіб існування екранного світу; 3) особливий режим трагічного, в якому досвід втрати та свідчення зберігається у відкритому стані, не згортаючись у підсумок. *Похідні критерії* конкретизують, у якій саме екранній формі цей режим стає відчутним: через організацію часу, простору, ритму, звуку і тілесності як носіїв досвіду; через режисерську етичну позицію щодо меж видимого; через статус персонажа як свідка, що живе всередині травмуючої сучасності. Така ієрархія дозволяє застосовувати поняття кіно травмуючої дійсності як гнучкий аналітичний інструмент: окремий фільм може по-різному акцентувати похідні ознаки, зберігаючи водночас ядровий режим спільного часу і відкритої травматичної сучасності.

Поняття кіно травмуючої дійсності дозволяє осмислити сучасний український кінематограф як простір, у якому екранний образ стає формою присутності всередині історичної травми, що триває. Запропонована дефініція та система критеріїв є аналітичним інструментом для дослідження корпусу фільмів цієї течії і відкриває можливість для подальших теоретичних розвідок у світовому кінематографі.

3.3. Корпус кіно травмуючої дійсності: ядро течії та зони розширення

Окрім теоретичного окреслення поняття кіно травмуючої дійсності передбачає формування корпусу фільмів, у яких запропонована концепція набуває конкретного екранного втілення. При цьому йдеться не про створення вичерпного переліку або канону, а про окреслення спільного поля, всередині якого простежуються схожі режисерські позиції, способи роботи з екранною матерією та етичні настанови. Корпус кіно травмуючої дійсності доцільно розглядати як рухому структуру з чітко окресленим ядром і відкритими зонами розширення.

Ядро течії: фільми спільного часу.

У центрі кіно травмуючої дійсності перебувають художні фільми, створені після 2014 року, в яких війна постає безпосередньою умовою існування екранного світу. Вона формує ритм життя персонажів, визначає просторову логіку, впливає на тілесні реакції та спосіб перебування в часі. Ці стрічки не прагнуть надати подіям завершеного смислу, натомість вони фіксують стан тривалого перебування в ситуації втрати, невизначеності та вразливості.

У межах ядра течії простежується внутрішня градація способів, у якій травмуюча дійсність «розміщується» в різних площинах екранного світу. Подальший аналіз вибудовується як рух від травмованості світу і середовища (де війна постає онтологічною умовою існування) — до тілесного виміру травми (від опосередкованого досвіду свідчення до безпосереднього досвіду тіла), далі — до міжлюдської взаємодії як зони моральної нестабільності, і нарешті — до проблематики дому: спершу як горизонту повернення, а згодом як простору, що втрачає захисну функцію. Така композиція дозволяє розглядати перелік фільмів, що складають ядро течії, як конфігурацію модусів травмуючої дійсності в спільному часі.

«Атлантида» (2019) В. Васяновича

У корпусі фільмів кіно травмуючої дійсності «Атлантида» посідає ключове місце, оскільки змінює саме уявлення про трагічне. Тут воно пов'язане з неможливістю наративного, етичного і символічного завершення катастрофи. Трагічне не постає кульмінацією, а є внутрішньою логікою реальності.

Як уже зазначалося, П. Рікер пов'язував людський вимір часу з його наративною артикуляцією — і саме цю рамку «Атлантида» підважує: час тут не рухається до фіналу, а утримує глядача всередині тривалості як такої [285, с. 52]. В «Атлантиді» ця якість матеріалізована в самій організації кадру: повільний ритм і відсутність монтажного прискорення утримують глядача всередині стану без перспективи виходу. Для опису подібної темпоральної структури Т. Ельзесер використовує поняття «роботи жалоби», запозичене з фрейдівського розрізнення між жалобою і меланхолією. У З. Фрейда жалоба є реакцією на втрату об'єкта, у процесі якої перевірка реальністю вимагає поступового відкриття лібідо від усіх прив'язаностей до втраченого [202, с. 244]; меланхолія — стан, коли цей процес блокується і втрата залишається невідпрацьованою. Т. Ельзесер переносить цю логіку на культурний рівень, показуючи, що «робота жалоби» у кінематографі ніколи не завершується остаточно — культура повертається до того, що не може бути ні забуте, ні повністю осмислене [195, с. 193]. Б. Массумі показує, що середовище здатне утримувати афективні заряди — сліди накопиченого досвіду — незалежно від будь-якого свідомого смислового оформлення [265, с. 23]; саме так функціонує просторова організація «Атлантиди».

Дія фільму розгортається в умовному майбутньому після завершення війни на сході України. У центрі оповіді — колишній військовий, який працює на промисловому підприємстві, а згодом долучається до групи, що займається пошуком та ексгумацією тіл загиблих. Його буденність показана як монотонна праця. Війна формально закінчилася, але продовжує визначати спосіб життя.

Сюжет не рухається до розв'язки і не пропонує трансформації героя. Життя після катастрофи не означає виходу з її наслідків. Робота з мертвими тілами входить у структуру повсякденності і не перетворюється на повернення «до нормальності» або впорядкування, а лише фіксує присутність минулого в теперішньому як відкриту рану, з якою доводиться співіснувати. Кіномова «Атлантиди» органічно вбудована в цю логіку. Повільний ритм, і відсутність монтажного прискорення формують досвід «застиглого» часу. Статичність кадру водночас зберігає дистанцію і утримує глядача всередині процесу.

Принципово важливо, що головний герой в «Атлантиді» не виступає носієм унікального трагічного досвіду. Персонажі не зосереджені на внутрішньому переживанні і не проговорюють травму. *Трагічне тут існує як структура життя.* Постійне співіснування з наслідками катастрофи і відмова від завершення визначає фільм як ключову точку осмислення травмуючої дійсності і задає рамку, в межах якої інші фільми течії можуть бути прочитані та зіставлені.

«Забуті» (2019) Д. Онищенко

Фільм Дар'ї Онищенко «Забуті» розгортається в окупованому місті на сході України часів АТО. Головна героїня Ніна працює вчителькою української мови в школі. Все навколо вже інтегроване в проросійську адміністративну систему, яка витісняє будь-яку «інакшість», тут діють свої правила і своя версія того, що вважається нормальним. Ніна змушена проходити курси перекваліфікації з вчительки української на вчительку російської мови.

«Забуті» фіксують життя на території, де окупація показана як середовище. Вона присутня у обмеженнях і страхах мешканців, визначаючи правила поведінки і способи взаємодії, стає умовою буття. Р. Лукхерст зауважує, що «травма деформує пам'ять і, відповідно, ідентичність — у своєрідний спосіб» [257, с. 1] — і саме цей процес деформації ідентичності є центральним для «Забутих»: героїня вчителька, яку змушують перекваліфікуватися з викладача

української на викладача російської мови, опиняється всередині системного витіснення власної суб'єктності. Фільм не розповідає про початок війни, бо ця подія вже відбулася. Ми бачимо її внутрішню структуру, екранний світ існує всередині її наслідків.

Час у «Забутих» організований як тривале теперішнє. Події у фільмі не рухаються до розв'язки. Вони розгортаються у стані зависання. Герої не очікують завершення окупації. Вони живуть у режимі адаптації до її нескінченності. Цей часовий режим є центральним для кіно травмуючої дійсності: *екран фіксує життя у стані, де майбутнє втратило обриси*. У «Забутих» характерним для течії також є те, що травма подана як повсякденність. Люди працюють, ходять до школи, кохають, сваряться, але *реальність стала травмуючою формою життя*.

Героїня у фільмі займає активну етичну позицію. Вона говорить українською в окупованому місті, відмовляється транслювати пропаганду в школі, рятує з в'язниці хлопця, що повісив український прапор на даху школи. Але тут важливо, що її опір *не представлений як подвиг* — радше як щоденна робота всередині травмованого середовища. Дж. Батлер зазначає, що вразливість «значно загострюється за певних соціальних і політичних умов, особливо там, де насильство є способом життя» [165, с. 29] — і саме такі умови визначають простір дії героїні. Дж. Батлер також пише, що «зробити горе ресурсом для політики — це не покора бездіяльності, а повільний процес, через який ми розвиваємо точку ідентифікації із самим стражданням» [165, с. 30] — і спротив героїні «Забутих» є саме такою формою: через утримування власної ідентичності в умовах її системного витіснення вона підтримує зв'язок із спільнотою, яку окупація намагається знищити. Дж. Батлер також зауважує, що «горе є одним із найкращих способів мислити про соціальні колективи, оскільки воно формує відчуття політичної спільноти» [165, с. 22] — і саме це перетворює щоденний опір героїні на форму колективної відповідальності. Такою є логікою кіно

травмуючої дійсності: *суб'єкт діє у середовищі, сформованому травмою, де кожна дія відбувається в умовах порушеної соціальної й моральної рівноваги.*

На відміну від протяжної «Атлантиди», стрічка «Забуті» — тривожна, нервова, стисла. Ритм фільму створений з раптових вторгнень, різких змін тональності, відчуття постійної небезпеки. Травма постає *нестабільним, загрозливим теперішнім моментом.* У «Забutih» простір організований так, що глядач постійно перебуває у стані напруженої присутності.

Героїня не є учасницею війни як події і не наділена героїчним статусом, адже сама подія вже перетворилася на умову існування. Вона живе всередині війни і не дозволяє їй остаточно стати нормою. В цьому полягає принципова відмінність фільму від героїчного кіно: *спротив тут є способом утримування людського в деформованому середовищі.* Стрічка «Забуті» не розповідає про подвиг і не пропонує фігури переможця. Це кіно про тих, хто мусить залишатися людяним навіть тоді, коли умови системно заперечують можливість нормальності.

«Відблиск» (2021) В. Васяновича

Події фільму зосереджені навколо українського військового, який повертається з полону і намагається відновити повсякденне життя в мирному просторі. Досвід полону присутній через фрагментарні сцени насильства, свідком яких герой був під час перебування в неволі. Повернення додому, спілкування з родиною, участь у цивільному житті не усувають напруження, а лише змінюють його форму. Війна продовжує діяти в режимі щоденного психічного переживання, що повертається у вигляді повторюваних афективних станів. К. Карут зауважує, що травматичні події «неможливо одразу ж прийняти: у такий спосіб цей досвід відкладається, розщеплюється, або стає предметом соціального і політичного заперечення» [70, с. 10].

У «Відблиску» В. Васянович переводить травматичний досвід у приватну зону тілесної присутності. Травма тут виникає не з власного пережитого, а зі спостереження за болем Іншого: герой стає свідком катувань і вбивств українських військових російськими бойовиками. Р. Лукхерст зауважує, що поняття ПТСР поширюється на «свідків, очевидців, рятувальників, родичів, які опинилися в безпосередніх наслідках події» [257, с. 2] — і герой «Відблиску» належить саме до цієї категорії: його травма є вікарною, але від цього не менш реальною.

Тіло у фільмі постає носієм знання, яке не набуває завершеної форми пам'яті. Це знання не артикулюється і не проговорюється, але постійно присутнє як тілесна напруга. В. Собчак у праці «Тілесне мислення» наголошує, що кінематограф передає тілесні та афективні стани через організацію ритму і дистанції [305, с. 241] — В. Васянович будує досвід перегляду саме через уповільнення і статичність. К. Карут у «Незаявленому досвіді» описує травму як досвід, що повертається у формі тілесних реакцій пізніше, після події [171, с. 62] — ця темпоральна затримка матеріалізована у фільмі через саму організацію часу в кадрі.

Напруження не переходить у кульмінацію, а залишається відкритим і вимагає від глядача уважного співперебування з тілесною вразливістю ситуації. Темпоральна організація фільму відмовляється від логіки спрямованого руху і утримує досвід у стані тривалості, де подія не завершується, а продовжується як форма переживання.

Екранний образ — зокрема сцена тортур — наближається до межі неприйнятної, але не перетинає її. Камера зберігає дистанцію, яка не захищає від напруження, але й не переводить його у режим шоку. С. Зонтаг писала про те, що фотографія і кіно страждання завжди ставлять питання про межу між свідченням і споживанням болю [64, с. 50–52; 110–112] — і «Відблиск»

утримується саме на цій межі, перетворюючи перегляд на форму відповідальності.

Трагічне у «Відблиску» пов'язане з тривалою тілесною чутливістю, що не зникає з часом і не переходить у символічне завершення. Людське існування вибудовується як постійне співжиття з уразливістю.

«Відблиск» торкається ширшого соціального питання, що залишається відкритим в українському суспільстві з 2014 року, — питання повернення з полону і можливості подальшого життя після досвіду насильства. Дж. Александер визначає культурну травму як подію, що «залишає незгладимі сліди в груповій свідомості, назавжди позначаючи пам'ять і докорінно змінюючи майбутню ідентичність» [134, с. 1]. Проблема адаптації і тривалої роботи з травмою виходить за межі індивідуального досвіду — фільм фіксує стан, що з часом лише загострюватиметься і вимагатиме осмислення вже поза межами воєнного контексту.

Таким чином, «Відблиск» окреслює режим травматичного досвіду, що формується поруч із насильством. Однак ця опосередкована тілесна чутливість не вичерпує меж кіно травмуючої дійсності. Подальший зсув відбувається тоді, коли тіло стає безпосереднім місцем зіткнення з війною. В цій точці логіка тілесного досвіду, намічена у «Відблиску», радикалізується в «Баченні метелика».

«Бачення метелика» (2022), М. Наконечний

Після «Відблиску», де психо-афективний вимір травми формується опосередковано — через близькість до насильства і досвід свідчення, — «Бачення метелика» переводить травмуючу дійсність у площину безпосереднього тілесного досвіду. У цьому фільмі війна постає для суб'єкта не як зовнішня подія, а як внутрішній режим буття, що змінює сам спосіб існування в тілі.

Сюжет фільму вибудовується навколо повернення української військової Лілії з полону. Після пережитого насильства вона намагається повернутися до цивільного життя, відновити стосунки з родиною і знайти можливість існування поза війною. Проте її вагітність, отримана внаслідок зґвалтування в полоні, стає постійним тілесним і психологічним чинником, що унеможлиблює дистанціювання від пережитого.

Центральним простором травмуючої дійсності у фільмі стає тіло героїні. Воно не функціонує ані як носій героїчного досвіду, ані як символ жертви. Тіло зберігає пам'ять насильства. Р. Лукхерст описує травму як «прорив або порушення межі, що ставить внутрішнє і зовнішнє у дивний зв'язок» [257, с. 3] — і вагітність героїні є саме таким проривом: зовнішнє насильство стало внутрішньою тілесною реальністю, яка не піддається дистанціюванню. Вагітність у фільмі не виконує функції надії або майбутньої компенсації. Вона змінює спосіб перебування у світі, впливаючи на можливість дії, на взаємодію з іншими, на сприйняття часу. Війна в цій оптиці не залишається в минулому досвіді полону, а продовжує існувати всередині тілесної реальності, формуючи психо-афективний стан.

Соціальне середовище, родинні зв'язки та інституційні рамки не утворюють стабілізуючого простору. Дж. Батлер нагадує, що «ми від самого початку віддані Іншому, ще до самої індивідуалізації» [165, с. 31] — і героїня «Бачення метелика» опиняється в ситуації, де ця первинна залежність від іншого набуває форми травми: тіло, яке мало бути її власним, несе в собі сліди чужого насильства. Вони співіснують із травматичним станом, не інтегруючи його у зрозумілий порядок. Саме ця логіка визначає психо-афективний сегмент кіно травмуючої дійсності: суб'єкт перебуває у стані дії, що не веде до завершення і не відкриває перспективи символічного відновлення.

Візуальна організація фільму підтримує цю напругу. Флешбеки вписані в тканину зображення як фрагментовані, пошкоджені спалахи пам'яті: образ ніби

розпадається, втрачає чіткість і цілісність, нагадуючи зображення, що пройшло кризь цифровий збій. Ця «пошкоджена» картинка не реконструює минуле, а передає спосіб його тілесного повернення в теперішньому. Контрастом до цього постають сцени роботи героїні операторкою безпілотної. Простір у цих епізодах відкривається, кадр наповнюється повітрям і дистанцією, а тіло знаходить тимчасову зібраність і контроль. Саме тут війна набуває керованої форми, в якій героїня відчуває можливість дії. Ця зміна просторового режиму підкреслює, що відчуття свободи у фільмі пов'язане не з виходом з війни, а з відновленням тілесної агентності.

У корпусі кіно травмуючої дійсності «Бачення метелика» посідає особливе місце. Фільм демонструє, що травмуюча дійсність здатна існувати як внутрішній режим буття людини, де війна продовжується поза межами соціальної видимості. Трагічне тут розгортається на рівні суб'єктності, стаючи формою життя після катастрофи.

Концентрація на безпосередньому тілесному досвіді робить «Бачення метелика» ключовим для розуміння психо-афективного сегменту кіно травмуючої дійсності і водночас готує перехід до іншої оптики — фільмів, у яких травма виходить за межі індивідуального тіла і розгортається у просторі міжлюдських взаємодій.

«Погані дороги» (2020) Н. Ворожбит

У «Поганих дорогах» Наталії Ворожбит травмуюча дійсність репрезентується через фрагментовану структуру оповіді. Новели виступають як окремі осередки досвіду. Кожна новела фіксує ситуацію поза зоною публічного визнання. Поведінка персонажів не підпадає під однозначну моральну оцінку і не прагне бути виправданою. Ці взаємодії існують у сірій зоні між допустимим і неприйнятним, де відсутні готові етичні рамки: військова везе з війни тіло загиблого коханого його дружині; журналістка, яка опиняється в полоні, сама

скоює жорстоке вбивство у ситуації крайньої загрози. Така невизначеність робить досвід глядача дискомфортним: ситуації не пропонують ані катарсису, ані чіткої позиції, ані дистанції безпеки. Д. ЛаКапра наголошує, що репрезентація травми «завжди передбачає інтерпретацію, у якій формується складна взаємодія між минулим і теперішнім» [245, с. 88], і що неможливість простого опису є етичною умовою відповідальної репрезентації — і «Погані дороги» реалізують цю умову через відмову від єдиної моральної рамки.

Втрата, страх, приниження у «Поганих дорогах» не переходять у сферу колективного переживання. Вони залишаються локалізованими в конкретних контактах. Дж. Батлер зауважує, що «тіло передбачає смертність, вразливість, агентність: шкіра і плоть відкривають нас погляду інших, але також і дотику, і насильству» [165, с. 26] — і саме ця відкритість тіла до іншого визначає логіку новели про журналістку і сепаратиста: стосунки між ними будуються на межі між примусом і вибором, де тілесна вразливість є одночасно умовою виживання і формою влади. Травма тут проявляється через зламані форми комунікації, через нездатність домовитися про правила взаємодії. Війна стає чинником, що підточує саму можливість стабільних людських зв'язків.

Фрагментована структура фільму відповідає цій логіці розірваних людських контактів. Дж. Педерсон показує, що травматичний нарратив здатний набувати організації, зберігаючи фрагментованість: «йдеться не про подолання розриву, а про його збереження у самій структурі оповіді» [277, с. 340]. Відсутність єдиного героя або спільного фіналу фіксує стан, у якому окремі травматичні ситуації не складаються в цілісну історію і не знаходять символічного завершення. Глядач залишається з набором досвідів, які не можуть бути зведені до одного висновку або морального підсумку.

У контексті кіно травмуючої дійсності «Погані дороги» зосереджуються на тій площині, де трагічне виникає з руйнування етичних і комунікативних меж між людьми. Трагічне тут постає у відсутності надійних правил взаємодії, а

відповідальність не має чіткої форми. Локальність і фрагментарність стрічки роблять її важливим для розуміння того, як війна проникає в повсякденні ситуації, залишаючи по собі множину розірваних людських контактів.

«Додому» (2019) Н. Алієва

У логіці корпусу кіно травмуючої дійсності «Додому» Нарімана Алієва зосереджується на спробі повернення до дому як простору очікуваної стабілізації. Дім у фільмі постає віддаленим горизонтом, до якого прямують, не маючи гарантії повернення в колишній стан.

Сюжет фільму зосереджений на подорожі кримськотатарської родини, яка перевозить тіло загиблого на війні сина з Києва до Криму для поховання відповідно до родинної та релігійної традиції. Батько і молодший син, перевозячи тіло старшого брата перебувають у замкненому просторі дороги, де кожна зупинка і кожен етап шляху загострюють напруження між ними. Подорож проходить через території, позначені війною і культурними розломами, що постійно повертає героїв до досвіду втрати й унеможливорює перехід до стану емоційної стабілізації.

Дорога допомагає Н. Алієву організувати час як тривале теперішнє. Уникаючи драматургічного поділу подорожі на етапи, що вели б до розв'язки, режисер вибудовує її як низку станів, у яких втрата зберігає актуальність. Така організація матеріалу не передбачає зменшення напруження: кожен новий відрізок шляху посилює усвідомлення втрати. Присутність тіла загиблого зберігає її матеріальність впродовж усього шляху. Воно не стає символом і не перетворюється на об'єкт ритуального прощання. Фізична вага цієї присутності не дозволяє дистанціюватися від пережитого і постійно повертає героїв у режим прямого співіснування з тим, що сталося. Саме тому рух у фільмі не веде до емоційного полегшення, а лише змінює форму напруження. М. Гальббакс зауважував, що «колективні рамки пам'яті — це не просто сукупність імен, дат і

формул, а радше потоки думки й досвіду, в межах яких ми відновлюємо минуле лише тому, що самі його прожили» [212, с. 64]. Поховання сина на рідній землі є саме такою практикою: не абстрактним ритуалом, а живим зв'язком між поколіннями, який батько намагається зберегти попри окупацію.

Дім, до якого прямують герої, не функціонує як місце відновлення або примирення з втратою, оскільки сам простір повернення — у сенсі рідної землі — перебуває в умовах окупації. Шлях до нього не набуває остаточного сенсу. М. Гальбваск описує, як людина, «для якої старі стіни, занедбані будинки і темні провулки створюють маленький всесвіт, де багато спогадів прив'язані до образів, що зникли назавжди, відчуває, що разом із цими речами помирає і частина її самої» [212, с. 134]. Саме цей досвід визначає неможливість повернення у фільмі: дім, до якого прямують герої, вже не є тим місцем, що зберігало їхню пам'ять — окупація перетворила його на чужий простір.

У контексті кіно травмуючої дійсності «Додому» фіксує важливий вимір — *повернення як незавершуваний процес*. Трагічне тут пов'язане з самим рухом, що не призводить до відновлення рівноваги. Фільм окреслює ситуацію, в якій дім ще мислиться як можливість, але вже не виконує функції опори.

Якщо у фільмі Н. Алієва рух до дому зберігає залишкову надію на відновлення, то подальший аналіз покаже, як сам простір дому втрачає здатність бути захистом.

«Клондайк» (2022) М. Ер Горбач

У «Клондайку» Марини Ер Горбач травмуюча дійсність концентрується в просторі дому, який на відміну від «Додому», де дім залишається горизонтом повернення, опиняється безпосередньо на лінії війни, поступово втрачаючи функцію захисту і стаючи місцем щоденного перебування в умовах постійної загрози. Війна входить у кадр як чинник, що змінює сам статус житлового простору, позбавляючи його стабільності і захисної функції. Американська

психіатриня Джудіт Герман зауважує, що «травматичні події руйнують звичні системи турботи, які дають людині відчуття контролю, зв'язку і сенсу» [218, с. 36] — і злам саме цієї системи є вихідною точкою «Клондайку».

Сюжет фільму зосереджений навколо подружжя, яке мешкає в селі на сході України в момент, коли війна вперше входить у їхній дім. Героїня перебуває на пізньому терміні вагітності, що підсилює відчуття вразливості, фіксує прагнення зберегти нормальність повсякденного життя. Руйнування дому, катастрофа рейсу МН17 у безпосередній близькості від їхньої хати, поява озброєних бойовиків і необхідність діяти в умовах небезпеки у фільмі подані як події, що радикально змінюють умови існування персонажів, але не структуруються як історія героїчного спротиву. Події розгортаються у режимі «утримання» життя — воно триває там, де стало майже неможливим.

Побутові дії у «Клондайку» зберігають функцію підтримки існування, але втрачають звичний сенс безпеки. Дім перестає бути місцем захисту і перетворюється на зону очікування — не завершення, а подальшого загострення ситуації. Дж. Герман точно описує цей стан: «події продовжують фіксуватися свідомістю, але вони наче відірвані від своїх звичних значень» [218, с. 43]. Саме так організоване повсякденне життя героїв «Клондайку»: дії тривають, але простір, у якому вони відбуваються, більше не підтримує їхній звичний сенс.

Режисерка уважно фіксує цю трансформацію, не підкреслюючи драматичних моментів і не надаючи подіям виразної кульмінації. Простір дому зазнає поступового руйнування. Така організація зображення — не показуючи бойові дії напряду — дозволяє побачити, як війна проникає в повсякденність.

Особливе значення у фільмі має співвіднесення дому з майбутнім. Вагітність героїні вводить часовий вимір очікування, який вступає в напружений конфлікт із реальністю війни. Майбутнє тут не мислиться як перспектива відновлення або виходу з травматичної ситуації. Воно залишається відкритим і нестабільним, так само як і сам простір дому. Дж. Батлер зауважує, що «якщо

життя не є оплакуваним, воно не зовсім є життям; воно не кваліфікується як життя і не варте уваги. Воно вже лежить непохованим — і можливо, ніколи не буде поховане» [165, с. 34] — і вагітність героїні в умовах обстрілів ставить саме це питання: чи отримає це нове життя статус гідного визнання, чи воно від самого початку існує в зоні вразливості, де оплакуваність не гарантована. Життя зароджується в умовах, де відсутні гарантії безпеки, і саме це поєднання підсилює трагічний вимір фільму.

У контексті кіно травмуючої дійсності «Клондайк» є принципово важливим, оскільки фіксує момент, коли дім остаточно втрачає функцію опори. Трагічне тут пов'язане з *необхідністю жити в просторі, який більше не може виконувати захисну роль*. Фільм зосереджується на досвіді перебування в межах дому, що поступово перетворюється на частину воєнного ландшафту.

Якщо у «Додому» дім ще залишається місцем, до якого рухаються з надією на відновлення, то у «Клондайку» він постає простором, у якому ця надія більше не працює.

Те, що дім у межах кіно травмуючої дійсності більше не захищає, а навпаки — стає місцем перебування в травмованій реальності, визначає новий спосіб репрезентації трагічного в сучасному українському кінематографі: *трагічне розгортається через щоденну неможливість повернення до довоєнної форми життя*.

Документальне кіно в межах кіно травмуючої дійсності.

Документальний сегмент кіно травмуючої дійсності потребує окремого уточнення, оскільки працює в умовах безпосереднього контакту з подією, що ще не набула завершеного історичного вигляду. Насамперед ідеться про документальне кіно, яке працює через тривале спостереження. Американський теоретик документального кіно Білл Ніколс зауважував, що «кожен документальний фільм має свій власний виразний голос» [272, с. 99] — і в умовах

незавершеної катастрофи цей голос набуває особливої ваги: він формується всередині події, а не після неї.

У зоні документального кіно запропонована течія проявляється особливо виразно, оскільки тут стикаються дві реальності — історична подія та тілесний досвід її проживання. Подібно до ігрових стрічок, документальні фільми входять у поле кіно травмуючої дійсності за умови спільності часу між зображуваним і глядачем. На відміну від традиційної воєнної документалістики, що прагне зафіксувати хід подій, ці стрічки працюють з іншим рівнем війни — її присутністю у тривалому теперішньому, де подія ще не відокремлена від життя.

«20 днів у Маріуполі» (2023) М. Чернова

«20 днів у Маріуполі» починається з входження у середовище, що втрачає свою безпечність. Будь-який міський простір — власна домівка, підвали, навіть лікарня — перестає бути захищеним. Саме ця хитка фаза між «ще» і «вже» визначає онтологію фільму. Це і є логіка травмуючої дійсності: катастрофа приходить як новий режим буття. Б. Ніколс визначає документальне кіно як форму, що «дає відчутне уявлення про аспекти світу, який ми вже населяємо і ділимо між собою» [272, с. 1] — і «20 днів у Маріуполі» реалізує цей принцип у граничній формі: глядач входить у простір, який ще не став минулим і не набув статусу завершеної події.

Час у фільмі організований так, що день від дня майже не відрізняється. Ранок, обстріли, поранені, лікарня, смерті, знову ранок. Проте це не створює відчуття циклу в наративному сенсі. Ця повторюваність відображає стан завислого теперішнього. Саме в такому часовому режимі живе травма. Вона не рухається до завершення, а триває.

Принциповою є позиція автора всередині подій. Зйомка відбувається в тому самому часовому вимірі, у якому живуть містяни. Режисер не повертається у безпечну точку. Він не перериває подію монтажним переходом у «після». Тому

кожен кадр має етичну вагу. Він фіксує присутність людини перед обличчям руйнування. Глядач включається у цю присутність, а не у готову історію про неї. Б. Ніколс зауважував, що «зв'язок між документальним кіно і історичним світом є глибоким і непорушним» і що документ «додає новий вимір до колективної пам'яті і соціальної історії» [272, с. 2] — і «20 днів у Маріуполі» реалізує цей зв'язок у найрадикальнішій формі: камера перебуває всередині події, а не фіксує її з дистанції.

У сценах лікарні це відчувається особливо гостро. Лікарі продовжують працювати навіть коли сенс того, що відбувається, виходить за межі осмислення, бо іншого способу існування для них не залишається. Саме тут фільм виходить за межі журналістського документа і входить у поле кіно травмуючої дійсності. Камера М. Чернова стає свідком того, як люди продовжують діяти в обставинах, не співмірних з їхнім досвідом. Б. Ніколс описує базову позицію документаліста як «я говорю про них до вас» [272, с. 13] — дистанцію між тим, хто знімає, і тим, кого знімають. У «20 днях у Маріуполі» ця формула радикально трансформується: М. Чернов говорить не про містян, а разом із ними, перебуваючи в тому самому часовому і просторовому полі небезпеки. С. Зонтаг у «Спостереженні за болем інших» застерігала, що «доки ми співчуваємо, нам здається, що ми не співучасники того, що заподіює страждання. Наше співчуття декларує, що ми невинні, але й безсилі щось зробити» [64, с. 116] — і «20 днів у Маріуполі» руйнує саме цю позицію: камера не дозволяє глядачеві залишитися в позиції безпечного співчуття, а втягує його в режим співприсутності, де дистанція між спостерігачем і подією зникає.

Смерть у «20 днях...» не подається як кульмінація. Вона входить у кадр як складова того самого середовища, в якому триває життя. Ми бачимо місцевих жителів, які, не відокремлюючись від повсякденного руху подій, скидають в імпровізовані братські могили тіла — в поліетиленових мішках, загорнуті в ковдри або принесені просто з вулиці. Життя і смерть тут належать одному

просторово-часовому полю. Саме відсутність ритуального переходу між ними є визначальною ознакою травмуючої дійсності. Подія втрати не набуває символічного оформлення — вона залишається у формі сирого, не опрацьованого факту. «Мій мозок відчайдушно намагатиметься забути все це, але камера не дозволить цього зробити», — констатує закадровий голос М. Чернова.

«20 днів у Маріуполі» входить до кіно травмуючої дійсності не через кількість зафіксованого насильства і не через інформаційну цінність матеріалу. Фільм належить до цієї течії завдяки способу організації кінокамери як суб'єкта, що перебуває у спільному часовому полі з тими, кого вона фіксує. Екранна реальність вибудовується як життя. Відсутність історичної та наративної дистанції не дозволяє трансформувати катастрофу в осмислений сюжет і фіксує її як незавершений процес. Тут запис події перетворюється на форму перебування у травмуючій реальності — документ стає кіно.

«2000 метрів до Андріївки» (2025) М. Чернова

Після «20 днів у Маріуполі» документальна зона кіно травмуючої дійсності потребує додаткового уточнення, пов'язаного з фронтовою зйомкою. Зазвичай документалістика бою сприймається як репортажний тип матеріалу: подія має практичну мету, рух до результату, фіксацію «що сталося». Однак течія кіно травмуючої дійсності розрізняє не теми і локації, а онтологічний режим, у якому опиняється екранний світ. Тому питання про включення «2000 метрів до Андріївки» М. Чернова варто ставити як питання про те, чи зберігає війна у фільмі статус події, яку можна завершити, підсумувати і упорядкувати, чи вона перетворюється на умову, що поглинає будь-яку подієвість зсередини.

Сам М. Чернов прямо підкреслює, що «2000 метрів...» від початку задумувався як фільм, тоді як «20 днів...» спершу складався як серія репортажів, але на певному етапі, за його словами, він «перемкнувся» і почав знімати вже як режисер, який конструює фільм [98]. Цей автокоментар важливий методологічно,

бо він одразу переводить розмову в площину режисерської побудови: фронт у «2000 метрів...» є формою, що свідомо монтується як рух до межі. Б. Ніколс описує спостережний модус як форму, за якої режисер «просто спостерігає за тим, що відбувається перед камерою, без явного втручання» [272, с. 109] — «2000 метрів до Андріївки» замислювався саме за таким принципом і водночас свідомо його переосмислює: режисерська побудова зворотного відліку і авторські ремарки про долю загиблих після зйомки руйнують ілюзію замкненого теперішнього і відкривають кожен сцену в ширшій часовий континуум війни. М. Чернов окреслює принцип, який зближує «2000 метрів...» із логікою ігрової драматургії: зворотний відлік, відстань, що зменшується, відчуття «фінішної прямої», яке має втримати увагу і довести глядача до фіналу. У цьому місці виникає методологічний парадокс: на рівні задуму фільм має чітку траєкторію, але на рівні екранного буття ця траєкторія не збирає реальність у завершений смисл. Відлік метрів радше загострює відчуття того, що будь-який «прогрес» у війні оплачується тілом і часом такою мірою, що переміщення вперед перестав сприйматися як перемога в самій логіці оповіді.

У цю ж логіку відкритої тривалості вписуються авторські ремарки, що з'являються після розмов із військовими, яких глядач щойно побачив у кадрі. Кілька разів фільм перериває сцену коротким повідомленням про подальшу долю цих людей: про загибель за кілька місяців в іншому лісі, смерть від поранень у лікарні або зникнення безвісти, коли тіло так і не було знайдено. Ці уточнення з'являються вже після того, як глядач встигає сприйняти присутність солдатів як теперішню і спільну. Раптовий часовий зсув розмикає межі сцени і виводить подію за межі її безпосереднього перебігу. Зустріч, що відбулася на шляху до Андріївки, перестав сприйматися як завершений епізод і набуває продовження, яке не входить у поле видимого. Така побудова загострює сприйняття побаченого, але водночас виконує точну концептуальну функцію: вона демонструє, що жодна зафіксована мить фронтового життя не замикається в

межах досягнутої точки. Кожна з них включена у довший відрізок війни, який триває поза межами оповіді.

У цьому сенсі «2000 метрів...» уточнює дефініцію кіно травмуючої дійсності. Течія справді часто проявляє себе там, де катастрофа вже тривало присутня як середовище життя, однак фільм М. Чернова відкриває інший спосіб входження в той самий режим: бойова дія може залишатися впізнаваною як задача, але режисерська організація матеріалу вводить глядача в такий стан сучасності, де подія не закривається власним результатом, а залишається відкритою, такою, що продовжує діяти поза кадром і поза фіналом. Саме тут стає видимою різниця між фронтовою зйомкою як подієвим документом і фронтовою зйомкою як формою кіно травмуючої дійсності.

У фіналі стрічки з'являється коротке текстове повідомлення, яке радикально змінює сприйняття побаченого. Воно виникає після сцени вечірнього шикування, де звучать позивні загиблих і відповіді «Присутній!» тих, хто залишається в строю. У титрах зазначено: «Андріївка та більша частина території, звільненої під час контрнаступу 2023 року, були знову окуповані Росією». Цей рядок змінює статус усього попереднього матеріалу. Дистанція, винесена в назву і вибудувана як рух до точки досягнення, втрачає значення завершеного результату. Просування, яке формує драматургію стрічки, виявляється лише епізодом у довшому часовому континуумі війни. Досягнуте перестає бути підсумком і повертається у стан відкритості. Ця тимчасовість дозволяє точніше окреслити межу між фронтовою документалістикою як подієвим свідченням і кіно травмуючої дійсності як формою перебування в незавершеній сучасності. Для її уточнення показовим стає зіставлення з іншим фільмом, знятим у безпосередній близькості до бою, — «Реалом» (2024) Олега Сенцова.

Порівняння з «Реалом» загострює цю межу на рівні самої структури події. Обидві стрічки виникають у точці контакту з боєм і обидві працюють із

матеріалом, записаним у ситуації ризику. Проте в «Реалі» бойова дія зберігає внутрішню цілісність. Рух підрозділу, реакції на загрозу, рішення командира формують єдиний вектор, у якому ситуація сприймається як така, що має хід і може бути пройдена до кінця. Навіть за умов крайньої небезпеки війна утримує статус дії, спрямованої до виконання завдання.

У «2000 метрах...» той самий матеріал фронту переживається інакше. Режисерська драматургія зворотного відліку — як і кожен метр, що зменшує дистанцію до Андріївки — не дозволяє події набути статусу завершення. Фінальний титр лише оголює те, що вже присутнє в тканині фільму: будь-яка досягнута точка залишається проміжною. Саме в цій розбіжності проходить межа між двома режимами фронтової документалістики. У «Реалі» бойова ситуація зберігає форму події, яку можливо прожити як цілісний відрізок дії. У «2000 метрах...» навіть завершений епізод продовжує існувати як відкрита сучасність. З цієї точки постає уточнена формула кіно травмуючої дійсності: воно починається там, де війна перестає складатися у завершувану подію і починає визначати сам спосіб існування екранного світу, незалежно від того, чи триває дія фізично. Саме тому «2000 метрів до Андріївки» входить до корпусу кіно травмуючої дійсності як фільм, у якому навіть досягнута мета не набуває статусу фіналу, а залишається частиною відкритої сучасності війни.

«Куба і Аляска» (2025) Є. Трояновського

У документальному фільмі Єгора Трояновського «Куба і Аляска» війна постає умовою життя, що не розділяється на фронт і тил. У центрі стрічки — дві парамедикині, Юлія Сідорова («Куба») та Олександра Лисицька («Аляска»), чия щоденність формується з безперервного руху між пораненнями, виїздами, короткими перепочинками, відновленням і поверненням до бойових зон. Фільм вибудовується навколо цієї безперервності, у якій війна не має чітко окреслених меж. Час у стрічці не структурується у послідовність завершених епізодів. Робота

на фронті, лікування після поранення, перебування в лікарні, переміщення між містами входять у спільний часовий відрізок, де жодна з подій не позначає переходу до іншого стану. Така організація матеріалу формує відчуття тривалого теперішнього, де досвід фронту не відокремлюється від інших форм життя.

Особливо симптоматичним у цьому сенсі стає епізод із поїздкою Куби до Парижа. Участь у показі власної колекції одягу в будинку, де свого часу жили Ален Делон і Ромі Шнайдер, не вводиться як контраст до фронтового існування і не подається як вихід із війни. Перебування в іншому культурному середовищі не створює нового часово-екзистенційного режиму. Уже за кілька днів після цієї поїмки Куба повертається до роботи парамедикині. Зміна географії не змінює стану, в якому триває її життя. Війна виявляється включеною у всі переміщення і соціальні ролі, незалежно від того, чи йдеться про фронт, лікарню або модний показ у центрі Парижа. Саме ця безперервність робить сцену принциповою для розуміння стрічки: війна не локалізується в зоні бойових дій, вона визначає спосіб існування людини незалежно від простору.

Після поїмки до Парижа Є. Трояновський розгортає ще один вимір цієї несумісності, вводячи сцену зустрічі Куби з матір'ю в Іспанії. Розмова відбувається в атмосфері турботи і тепла, однак між співрозмовницями відчувається розрив. Материнська підтримка залишається беззаперечною, проте їхні життєві реальності існують у різних координатах. Куба не намагається пояснювати пережите. Внутрішня дистанція виникає не з відчуження, а з усвідомлення неможливості спільного смислового поля. Мова війни не має відповідників у мирному житті. Сцена демонструє ситуацію, коли любов і турбота зберігаються, однак досвід лишається неперекладним. Така неперекладність формує один із ключових вимірів травмуючої сучасності: вона змінює сам спосіб існування зв'язків між людьми.

Ще радикальніше ця логіка проявляється в епізодах, пов'язаних із смертю нареченого Куби — штурмовика з позивним Шепя. Звістка про його загибель

з'являється через запис із бодікамери, що без монтажно́ї дистанції повертає глядача в саму тканину бойової реальності. Відразу після цього йде сцена похорону. Куба стоїть біля труни без зовнішніх проявів афекту. Її стан не є свідченням її стриманості або самоконтролю. Він говорить про глибший зсув, коли переживання втрати ще не набуло форми емоції, здатної проявитися. Ритуал відбувається у звичному соціальному порядку: присутні люди, слова прощання, церемонія. Проте внутрішній стан героїні залишається поза межами цього порядку. Втрата не входить у завершену форму горювання, оскільки її часовий вимір залишається відкритим. Пережите ще триває, і саме ця незавершеність визначає її реакцію.

Режисерська побудова цих сцен утримує глядача поруч із героїнею, не пропонуючи інтерпретацій чи емоційних підказок. Завдяки цьому втрата постає досвідом, що ще не набув символічної форми. Вона існує в часовому проміжку, де назвати її остаточно ще неможливо, а прожити до кінця вже пізно. Такий стан формує специфічну етичну напругу: трагедія зберігає вагу, але не переходить у завершену форму пам'яті.

Епізоди зустрічі з матір'ю та похорону Шепи поглиблюють загальну логіку стрічки. Вони показують, що війна змінює не лише професійну діяльність і щоденний рух героїнь, а й саму структуру зв'язків, реакцій і втрат. Події, які в іншому контексті могли б утворити кульмінаційні точки біографії, залишаються відкритими і продовжують діяти в теперішньому. Аналогічна логіка простежується у лінії Аляски. Поранення, лікування і відновлення не створюють межі між війною і «після». Перебування в лікарні входить у той самий часовий відрізок, що й подальше повернення до роботи. Рішення знову вирушати на фронт не подається як героїчний жест і не оформлюється як драматичний вибір. Воно постає продовженням руху, що вже визначений умовами життя.

Саме такий спосіб організації матеріалу дозволяє розглядати «Кубу і Аляску» як один із ключових документальних прикладів кіно травмуючої

дійсності. У фільмі навіть найбільш інтимні події життя залишаються частиною тривалої сучасності війни. У цьому сенсі «Куба і Аляска» розширює документальний сегмент течії, демонструючи, що травмуюча сучасність проявляється не лише в екстремальних ситуаціях руйнування чи бою.

Важливим виміром стрічки стає жіноча тілесність як місце перебування у війні. Куба і Аляска не постають винятковими фігурами героїчного фронту: вони працюють, виснажуються, відновлюються і знову повертаються до служби. Саме ця буденна тілесність, позбавлена підкресленої героїзації, розширює межі кіно травмуючої дійсності.

Їхня присутність на передовій не редукується до образу «жінки в чоловічій війні». Навпаки, фільм демонструє, що війна входить у жіноче тіло без зміни його ідентичності: воно зберігає свою чутливість, вразливість, здатність до турботи, але водночас набуває витривалості і професійної рішучості. Саме в цій подвійності — турботи і ризику, ніжності і жорсткості — проявляється особливий режим травмуючої сучасності, яка формує не лише фронтовий досвід, а й повсякденну тілесну присутність у світі.

Такий ракурс відкриває можливість переходу до іншої документальної оптики, в якій жіноча тілесність постає вже не на лінії фронту, а в межах дому та родини. Якщо в «Кубі і Алясці» війна визначає рух і професійну діяльність жінок, то в «Земля блакитна як апельсин» Ірини Цілик вона формує простір материнства, творчості й дитячого дорослішання. Через цю зміну фокусу документальний сегмент кіно травмуючої дійсності набуває внутрішньої багатовимірності.

«Земля блакитна, ніби апельсин» (2020), І. Цілик

Якщо «Куба і Аляска» відкриває жіночу присутність у війні через фронтову витривалість і щоденну роботу з ризиком, то «Земля блакитна, ніби апельсин» Ірини Цілик переносить цю оптику в простір дому, що перебуває під постійними

обстрілами. Зйомки тривали протягом 2017–2019 років у Красногорівці, Авдіївці, Кураховому та Києві, формуючи хронологію життя родини, для якої війна ще до початку повномасштабного вторгнення стала звичним станом.

У центрі фільму — мати і четверо дітей, які мешкають у прифронтовій «червоній зоні» та знімають власне кіно про життя довкола. Назва фільму виникла як спроба знайти формулу для цього досвіду. Ірина Цілик говорить про відчуття сюрреалізму, яке переслідувало її під час роботи в прифронтовій зоні: різні реальності перетиналися і створювали дивні контрапункти [111]. Люди, що живуть під обстрілами, звикають до війни настільки, що перестають реагувати на її звуки, діти зосереджено знімають сцени для свого фільму, тоді як поруч лунають вибухи. Для режисерки, яка приїжджає «ззовні», ця звичність виглядає парадоксальною. Рядок з поезії сюрреаліста Поля Елюара — «Земля блакитна, ніби апельсин» — виявився точною формулою такого поєднання непоєднуваного. Він одночасно оголює абсурд ситуації і відкриває можливість іншого погляду на реальність — такого, що дозволяє побачити в ній складність, а не лише катастрофу.

Американська дослідниця кіно Дійана Єлача, аналізуючи жіноче кіно травми, описує особливий тип воєнного фільму, де «війна і повоєнний досвід зображуються з навмисно приглушеної перспективи, де мовчання і те, що залишається поза кадром, часто важливіше за те, що передається візуально і вербально» [230, с. 338–339]. «Земля блакитна...» реалізує саме цю логіку: камера не фіксує воєнні події, а залишається всередині побуту, де війна вже стала фоном. Єлача також зауважує, що такі фільми «більше про те, чим стає звичним у війні, ніж про те, що є надзвичайним» і існують «у приглушеному афективному стані, де тиша, рутина і навіть нудьга часто переважають» [230, с. 339] — і саме цей стан визначає внутрішній ритм стрічки.

Для І. Цілик ця родина постала прикладом внутрішньої стійкості. Усі діти грають на музичних інструментах, разом із матір'ю знімають аматорський фільм,

реконструюють пережиті епізоди обстрілів, ночівель у підвалі, нестачі ліків і постійної загрози. Під час створення власної стрічки «2014» вони відтворюють ситуації, які прожили протягом попередніх років війни. Така практика реконструкції поступово перетворюється на спосіб внутрішньої роботи з пережитим. Для самої родини цей процес є природною частиною щоденного життя, тоді як у кінематографічній оптиці він виявляє спосіб роботи з пережитим досвідом. Б. Ніколс зауважує, що поетичний модус документального кіно «особливо здатний відкривати можливість альтернативних форм знання» [272, с. 102] — і «Земля блакитна...» реалізує саме цю якість: кіно, яке знімають діти всередині війни, відкриває інший спосіб знання про неї, ніж репортаж чи свідчення.

I. Цілик проводить поруч із родиною рік. Знімальна група мешкає разом із героями, входить в їхній побут і поступово стає його частиною. Тривала присутність кінематографістів змінює саму якість зйомки: родина перестає відчувати зовнішній погляд, повертається до звичного ритму. Вони сміються, плачуть, сваряться, проводять репетиції сцен для власного фільму — усе це розгортається в одному життєвому потоці. Такий режим зйомки дозволяє режисерці створити фільм-портрет, у якому кожна дія виростає з внутрішньої логіки життя родини.

Діти вперше захопилися кіно під час підліткового табору «Жовтий автобус», який працював у прифронтовій зоні. Там вони вчилися створювати фільми з нуля і на певний час занурювалися в іншу реальність, де творчість відкривала альтернативний вимір життя. У фільмі ця лінія отримує продовження: старша донька вступає до Київського національного університету культури і мистецтв на операторський факультет. Кіно поступово стає для родини способом мислення і формою самовизначення. Для дітей, які зростають у «червоній зоні», війна перетворюється на звичну рутину, позбавлену новизни. Натомість кіно відкриває для них паралельний вимір, що повертає відчуття можливостей і

майбутнього. У цьому вимірі формується інша часовість — спрямована вперед, до творчості і самореалізації. «Земля блакитна...» розширює уявлення про документальний сегмент кіно травмуючої дійсності. Війна постає тут як тривала умова життя, що формує дорослішання, творчість і родинні взаємини. Кінематографічна практика в цьому контексті набуває значення способу співіснування з реальністю: вона виникає всередині щоденного життя і підтримує його цілісність.

Жіноча перспектива фільму вибудовується через материнську організацію життя і щоденну відповідальність за дітей. Центральною фігурою стає мати — Аня. Саме через її погляд і спосіб організації побуту формується внутрішня структура стрічки. Вона виховує дітей практично самотужки, поєднує ролі матері і батька, підтримує навчання, творчі спроби, дисципліну, зберігаючи відкритість до гри та експерименту. Для І. Цілик ця жінка постає режисеркою власного життя: саме вона організовує простір дому, спрямовує дітей під час зйомок, швидко засвоює кіномову і бере на себе функцію внутрішнього координатора. Коли діти розігрують сцени для свого фільму, саме материнська присутність визначає хід процесу. Досвід війни проходить крізь втому, тривогу, турботу про здоров'я і безпеку родини. Режисерка уважно фіксує погляд Ані, її реакції, здатність утримувати внутрішню рівновагу. Саме через таку оптику стрічка І. Цілик утверджує жіночий вимір кіно травмуючої дійсності і готує перехід до ширшого порівняльного поля, де материнський погляд і досвід війни стають ключовими для розуміння сучасного документального кіно.

«Для Сами» (2019), Ваад аль-Катеб

Порівняльну перспективу документального сегмента кіно травмуючої дійсності доцільно розширити за межі українського контексту. Такий крок дозволяє точніше окреслити природу самого явища: йдеться не про національну тематичну групу фільмів, а про особливий тип кінематографічного мислення, що

виникає в ситуації катастрофи, яка триває і визначає умови життя. Одним із найбільш промовистих прикладів такої форми є стрічка Ваад аль-Катеб «Для Сами», знята всередині сирійської війни. Її поява поруч з українськими роботами не розмиває специфіку українського матеріалу, а уточнює оптику дослідження: спільним для цих фільмів є не географія, а режим існування зображуваного світу.

«Для Сами» охоплює період між 2012 і 2016 роками і формується як звернення матері до доньки, яка з'являється на світ під час війни. Особливого значення набуває материнство як точка збирання оповіді. Звернення до доньки визначає етичний вектор фільму і водночас утримує його всередині прожитого часу. Зйомка ведеться як свідчення про світ, у якому ця дитина з'явилася на світ. Материнська перспектива не ізолює приватний простір від війни, а включає його до неї. У цьому аспекті «Для Сами» перегукується із «Земля блакитна, ніби апельсин»: в обох випадках жіноча тілесність і турбота формують точку опору, з якої можливе продовження життя.

Адресація до доньки визначає внутрішню організацію фільму: усі події розгортаються як свідчення для майбутнього, у якому дитина зможе дізнатися, чому її батьки залишалися в Алеппо, коли місто руйнувалося. Ваад озвучує найінтимніше з того, що можна сказати про страх, любов, тілесну вразливість: «Коли я чую російську воєнну авіацію, вона ніби пронизує мене, так, я боюся смерті, але понад усе я боюся втратити тебе». Так сирійський і український матеріал виявляються пов'язаними не лише типологічно, а й буквально історичною тяглістю спільного насильства. Йдеться про спільність досвіду, в якому діє один і той самий — російський — воєнний механізм як інструмент терору цивільного простору. М. Ротберг, розробляючи поняття мультиспрямованої пам'яті, наголошує, що вона «має потенціал створювати нові форми солідарності і нові бачення справедливості» [288, с. 3] — і саме цю функцію виконує порівняльна оптика «Для Сами» поруч з українським корпусом: не стираючи відмінності контекстів, вона відкриває спільний режим існування

всередині катастрофи. С. Зонтаг зауважувала, що «пам'ять про війну — як і будь-яка пам'ять — здебільшого локальна», і що «щоб війна вирвалася за коло безпосередньо причетних, вона мусить мати якесь значення, що не зводиться до банального протистояння інтересів сторін конфлікту» [64, с. 59] — і саме це значення формує порівняльна оптика «Для Сами» поруч з українським корпусом: обидві війни виходять за межі локального через спільний механізм насильства і спільний режим існування всередині катастрофи.

«Я була на 4 курсі економічного університету, коли почалася революція» — стрічка починається зі студентських зйомок Ваад під час мирних протестів. Так режисерка виводить на передній план історію покоління, яке входило в дорослість разом із революцією: «Ми хочемо жити гідно, або помremo». У цих словах важливі дві речі. Перша: горизонт гідності, який задає ціннісну координату подій, і який пізніше зіткнеться з реальністю облоги та бомбардувань. Друга: суб'єктність людини з камерою. Фраза «Зйомки на телефон були єдиним способом показати світу, що ми боролися за свою свободу» визначає камеру як інструмент включеності в історію. Власне, тут фільм входить у поле кіно травмуючої дійсності: зображення виникає не після події, а як її внутрішня тканина, як спосіб утримати досвід у просторі видимого.

Після звільнення східного Алеппо насильство загострюється. Місто втрачає інфраструктуру. У кадрі з'являються друзі Ваад — студенти, молоді лікарі, волонтери. Вони працюють без перерви. Найактивніший серед них — Хамза, майбутній чоловік режисерки. Ваад уважно фіксує цей процес створення простору, де життя підтримується спільними зусиллями. Сюди приносять поранених дітей та дорослих, тут приймають пологи і проводять сотні операцій на межі можливого. Камера знімає операційні, переповнені коридори, розмови між чергуваннями. Ці сцени входять у фільм без ієрархії важливості: Хамза робить пропозицію Ваад за хвилину після того, як хірургам не вдається врятувати хлопця; поруч із рятуванням поранених існують жарти; Сама бавиться, сидячи на

руках у когось з друзів поруч із операційним столом, на якому щойно померло інше немовля.

Гумор звучить як спосіб втримати рівновагу в трагічних і водночас абсурдних умовах. Повстанці жартують, не тільки плачуть. Іронічні репліки на кшталт «Дякуємо Башару Асаду за те, що об'єднав нас і що ми будемо все з нуля» або саркастичний коментар «Свобода слова прекрасна, особливо якщо її зображено на лобі» фіксують важливий нюанс і важливі для аналізу, бо демонструють, як травмуюча сучасність не скасовує життєвих інтонацій. Вона змінює їхню вагу: сміх набуває функції психологічного самозбереження, короткої паузи, що дозволяє далі діяти.

Разом із тим фільм уважно простежує досвід втрат. Ваад показує друзів, називає їхні імена, згадує їхні плани на майбутнє: «Ліворуч Омар — виграв грант на навчання на архітектора, праворуч — Гаїт, до революції навчався на медичному. Обидва волонтерять як медбрати». Режисерка фіксує їхні обличчя у звичайних ситуаціях, а згодом повідомляє про їхню загибель під час обстрілів: «На жаль, ми розділили першу втрату: Гаїт і його брат Махмуд загинули під авіанальотом. Омар загинув від танка». Подібно до «2000 метрів до Андріївки», смерті не виділяються як окремі кульмінаційні точки. Вони входять у стрічку так само, як інші події, і залишаються присутніми у подальшому матеріалі. Саме через таку інтеграцію втрати формують внутрішній тон фільму.

Ось з-під завалів дістають жінку, яка благає врятувати п'ятимісячне немовля. Його знаходять і намагаються відкачати киснем: «Він дихає вже пів години, він хоче жити, не даремно його врятували». Ця фраза оголює логіку документального кадру в умовах катастрофи: врятоване життя одразу стає аргументом, підтвердженням сенсу зусиль, але лишається крихким. Життя тут не має урочистого статусу, воно щоразу відвойовується в конкретній миті. У межах кіно травмуючої дійсності такі моменти змінюють глядацьку позицію. Перегляд

перестає бути спостереженням, він набуває форми співприсутності, де кожен вдих на екрані відчувається як подія, що відбувається зараз.

Лікарня у «Для Сами» стає тим самим типом простору, який у «20 днів у Маріуполі» перетворюється на місце, де життя і смерть належать одному часовому полю: «Щоразу, коли я чула російські бойові літаки, моє щастя зникало. Одної ночі лікарню розбомбило, росіяни вбили 53 людини».

Окремої уваги потребує монтажна організація «Для Сами». З перших сцен формується особливий режим часу. Події не підпорядковуються лінійній драматургії і не вибудовуються навколо кульмінацій. Їх змонтовано фрагментами, що переносять глядача то на кілька років назад, то на місяці вперед: перші бомбардування, створення лікарні, весілля Ваад і Хамзи, загибель друзів, народження Сами, руйнування міста, виїзд, повернення і життя в облозі входять у спільний часовий потік. Ця структура відповідає внутрішній логіці пам'яті, яка формується в умовах травмуючої дійсності. М. Ротберг нагадує, що «пам'ять — це минуле, зроблене теперішнім... пам'ять є формою роботи, опрацювання, праці або дії» [288, с. 5] — і монтажна організація «Для Сами» реалізує саме цю логіку: фрагменти різних часових шарів не архівуються, а активно опрацьовуються через звернення до доньки. Адресність щоденника посилює цю логіку. Ваад коментує відзняте, звертаючись до Сами у майбутньому, і тим самим формує подвійний часовий режим: камера живе в теперішньому обстрілів, голос живе в уявному часі, коли дитина зможе зрозуміти, чому батьки залишалися. Д. Єлача зауважує, що афект стає «центральним способом переживання війни» у жіночому кіно травми [230, с. 350] — і режисерка «Для Сами» реалізує цей принцип через материнський погляд, який організовує весь фільм. Жіноча суб'єктність тут, за Д. Єлачею, «формується як суб'єктність у постійному становленні... конституїрована реляційно... через етичну, афективну зустріч з іншим, позначену спільною боротьбою за виживання і турботою одне про одного» [230, с. 350] — і звернення Ваад до Сами є саме такою зустріччю: не монологом матері, а діалогом

через час. Тут виникає важливий етичний аспект: фільм будує мову пояснення для того, хто зростав усередині катастрофи і водночас має отримати шанс на інший горизонт життя.

Показовою є репліка, яка супроводжує рішення повернутися в Алеппо разом із дитиною після короткого виїзду до Туреччини: «Ми їдемо в Алеппо, тому що вже 5 років боремося... і навіть ця крихітка може вплинути на те, як вирішиться ситуація». У цій фразі дитина стає аргументом присутності, знаком майбутнього, яке ще має шанс існувати. Одночасно ця репліка оголює радикальність вибору, бо майбутнє тут поставлене на межу ризику, і в кадрі постійно відчувається ціна такого рішення.

Облога переводить фільм у режим крайньої інтенсивності, де лікарня стає останнім місцем порятунку: «Росіяни знищили 8 з 9 лікарень у східному Алеппо, ми останні, хто лишився». Ця статистика працює як маркер масштабу руйнування, але в оптиці кіно травмуючої дійсності важливіше інше: лікарня перетворюється на простір, де життя тримається на повторюваності дій: «Майже щодня по 300 пацієнтів, і твій батько керує усім цим» — розповідає Ваад Самі з майбутнього. Повторюваність тут не створює відчуття стабільності, вона формує досвід тривалого теперішнього, де катастрофа стає середовищем роботи і життя.

Фінальні епізоди евакуації підсумовують логіку відкритого часу. «У грудні 2016 року, через півроку в облозі, мешканців Алеппо вивозили на автобусах. Ми залишимося до кінця, поки не вивезуть усіх поранених. Більше я не побачу цю лікарню, тут минув перший рік твого життя». Власне, так і проявляється одна з ключових ознак течії: приватне і публічне зростаються.

Розмова перед від'їздом Ваад зі своїм чоловіком Хамзою, одним з тридцяти двох лікарів східного Алеппо, оголює межу витримки: «За 20 днів в цій лікарні ми провели 860 операцій і прийняли 6000 поранених» — на цих словах Хамза вперше плаче. Ця сцена важлива для аналізу етичної позиції стрічки. Плач тут постає коротким свідченням того, що людське в цій реальності трималося ціною

постійного самоконтролю. Камера фіксує момент, коли контроль на мить послаблюється, і в цій миті відчутною стає вага прожитого часу. Для глядача це теж форма співприсутності, бо фільм не переводить втому в завершений висновок.

У межах цього дослідження «Для Сами» виконує функцію порівняльної оптики. Стрічка показує, як кіно травмуючої дійсності формується там, де катастрофа триває, де адресність свідчення змінює саму структуру часу. Поруч із українськими роботами фільм Ваад аль-Катеб висвітлює універсальність режиму спільного часу, і разом із тим підкреслює, наскільки різні умови досвіду війни народжують споріднені етичні рішення, поєднуючи «Для Сами» з документальними прикладами українського корпусу. Дж. Александер визначає культурну травму як ситуацію, коли «члени спільноти відчувають, що їх піддали жахливій події, яка назавжди залишає слід у їхній груповій свідомості, змінює їхню майбутню ідентичність фундаментальним і незворотним чином» [134, с. 1] — цей незворотний злам об'єднує український і сирійський матеріал: попри різність контекстів, обидва корпуси фіксують момент, коли катастрофа стає не подією, а умовою існування. Водночас сирійський фільм дозволяє побачити масштаб українського феномена. Якщо в сирійському контексті подібна форма кінематографічного висловлювання виникає як винятковий авторський випадок, то в українському кіно вона формується як ціле поле. Ігрові та документальні стрічки, створені в умовах війни, що триває, формують багатоголосий корпус спільного часу. Саме тому «Для Сами» в цьому дослідженні виконує роль порівняльної оптики: він підтверджує універсальність самого режиму кіно травмуючої дійсності і водночас підкреслює унікальність української ситуації, де така форма висловлювання набула системного характеру.

Логіка тілесної присутності війни, виразно окреслена в документальному сегменті, отримує інше продовження в анімаційному кіно. Якщо документалістика фіксує життя всередині катастрофи, то анімація дозволяє

працювати з її внутрішніми наслідками — з образами, що виникають уже після пережитого і зберігаються у пам'яті тіла. Саме тут кіно травмуючої дійсності виходить за межі безпосереднього зображення і звертається до тих форм переживання, які не піддаються реалістичному відтворенню.

Анімація як форма кіно травмуючої дійсності.

У межах кіно травмуючої дійсності анімація посідає особливе місце. Вона не є периферійною або стилістичною варіацією документального чи ігрового кіно, а постає як одна з найбільш адекватних форм репрезентації травматичного досвіду, коли подія не вкладається у звичні форми оповіді і повертається у вигляді образів, тілесних реакцій і деформацій пам'яті. Якщо ігрове кіно фіксує спільний час катастрофи, а документальне працює зі свідченням і фактом, то анімація відкриває доступ до того рівня травмуючої дійсності, який існує у формі внутрішніх образів, афектів, тілесної пам'яті та психічних деформацій.

Цей вимір особливо виразно проявляється в українській анімації, що виникла безпосередньо з досвіду повномасштабної війни, де образ уже не може бути відтворенням, а стає слідом, спотворенням, фрагментом пережитого. Показовим у цьому сенсі є фільм Анастасії Фалілеєвої «Я померла в Ірпені» (2024), який входить до кіно травмуючої дійсності не тематично, а онтологічно.

Сюжет фільму розгортається навколо досвіду евакуації з Ірпеня у перші дні російського вторгнення, але війна тут не зведена до подій, обстрілів чи пересування військ. Вона існує як середовище, що пронизує тілесні реакції, родинні стосунки, побут та структуру влади всередині маленької групи людей, змушених перебувати разом у стані загрози. Особливість цього досвіду полягає в тому, що джерело травматизації розташоване у двох площинах водночас. Воно походить ззовні — від війни, і зсередини соціального мікросвіту: від аб'юзивних, контролюючих, інфантильних або деструктивних моделей взаємодії, що відтворюють насильство на рівні повсякденного життя.

А. Фалілеєва зображує батьків свого колишнього партнера у вигляді істот з деформованими головами — мати має голову-яблуко, батько — голову-радіоприймач. Ці образи не виконують функцію алегорії у традиційному сенсі. Вони є формою психічного перекодування реальності, в якій персонажі редукуються до своїх нав'язливих патернів поведінки: накопичення, фіксації на речах, ігнорування загрози, прагнення контролювати простір через власні звички. Мати, яка під час екстреної евакуації тягне до машини яблука, і батько, який ризикує життям родини заради колекції радіоприймачів, функціонують у тій самій логіці, що й велике насильство війни: пріоритет власного порядку над життям іншого. Дж. Герман описує цей стан так: «події продовжують фіксуватися свідомістю, але вони наче відірвані від своїх звичних значень» [218, с. 43] — і саме таку відірваність від значень відтворює анімація Фалілеєвої: персонажі діють у власній логіці, яка більше не відповідає реальності загрози.

Саме тут анімація виявляється не стилізацією, а формою етичної правди. Вона дозволяє показати те, що у реалістичному кіно залишилося б психологічною інтерпретацією: спосіб, у який травма організовує сприйняття інших, як вона перетворює людей на фігури загрози, навіть коли вони не є прямими агресорами. Кіно травмуючої дійсності в цій формі фіксує не подію, а її внутрішній резонанс у тілі та пам'яті.

Анімаційна матерія фільму побудована як нестабільна, пульсуюча, позбавлена фіксованих меж. К. Карут зауважує, що травматичні події «неможливо одразу ж прийняти: цей досвід відкладається, розщеплюється» [70, с. 10] — і анімаційна форма «Я померла в Ірпені» відповідає саме цій логіці: простір деформується, тіла втрачають цілісність, образи набувають рис гротеску, який тут є не стилістичним вибором, а способом відтворити розщеплений досвід зсередини. Ці візуальні рішення відповідають самій природі травматичної пам'яті, яка відтворює досвід фрагментами, нав'язливими образами, тілесними імпульсами. У цьому сенсі анімація у фільмі виконує ту саму функцію, що й

тривалі плани чи просторові порожнечі в ігровому кіно течії: вона створює форму, здатну витримати присутність травми.

Особливу вагу має той факт, що «Я померла в Ірпені» створено як авторське свідчення людини, яка перебувала всередині зображуваної події. Фільм не відтворює пережите з дистанції, а фіксує його зсередини, у стані, коли досвід ще не став пам'яттю. Ця синхронність часу переживання і часу створення робить анімацію частиною того самого «спільного часу», який визначає ядро кіно травмуючої дійсності, хоча він тут набуває суб'єктивної, інтернальної форми.

У цій анімації війна та аб'юз не розділяються на різні площини. Вони існують у спільному полі насильства, де контроль над тілом, ігнорування небезпеки, примус до близькості і знецінення іншого складають єдину логіку. Саме це дозволяє говорити про фільм не як про приватну історію, а як про модель травмуючої реальності, у якій великі історичні події проявляються через мікроструктури щоденного життя.

У межах кіно травмуючої дійсності анімація постає способом доступу до рівня пережитого, де подія вже не може бути показана безпосередньо і проявляється лише через деформацію образу, часу і тілесного відчуття. «Я померла в Ірпені» демонструє, що саме в анімації кіно травмуючої дійсності досягає максимальної радикальності: вона показує не те, що сталося, а те, що від цього залишилося всередині.

Принциповою характеристикою кіно травмуючої дійсності є відкритість його меж. Запропонований корпус не претендує на остаточність і залишається відкритим до появи нових фільмів, що відповідатимуть окресленій логіці. Сама течія ще формується, оскільки війна, яка лежить в її основі, триває. У цьому сенсі кіно травмуючої дійсності не може бути зафіксоване як завершений історичний етап. Воно постає як рухома конфігурація екранних практик, що реагують на спільний досвід сучасності. Саме ця відкритість дозволяє розглядати його як аналітичну рамку, здатну включати майбутні кінематографічні висловлювання.

У межах цього дослідження принципово важливо окреслити не лише корпус фільмів кіно травмуючої дійсності, а й ті кінематографічні практики, які тематично або етично наближаються до нього, однак працюють в іншому режимі репрезентації.

3.4. Межі поняття «кіно травмуючої дійсності»: аналітичні контркейси.

Аналіз корпусу кіно травмуючої дійсності потребує окреслення його меж. Тому доцільно звернутися до фільмів, які тематично пов'язані з війною або травматичним досвідом, однак не формують цієї течії, оскільки працюють в іншому часовому, етичному або наративному модусі. Залучення таких контркейсів виконує уточнювальну функцію: вони дозволяють чіткіше окреслити специфіку кіно травмуючої дійсності, показуючи, за яких умов травма на екрані перестає бути формою тривалого переживання і набуває інших режимів репрезентації. У цьому сенсі контрприклад слугують інструментом перевірки й зміцнення аналітичної рамки.

Окреслення меж поняття неминуче ставить запитання: що відбувається з аналітичною рамкою кіно травмуючої дійсності, коли на екрані з'являється радикальний досвід насильства, який за силою впливу, жорсткістю і тілесною інтенсивністю здається близьким до травми, проте функціонує за іншою логікою? Саме в цій точці показовим стає фільм Мирослава Слабошпицького «Плем'я», який часто згадують у розмовах про крайні форми екранного насильства, але який дозволяє чітко побачити межу між травмою як триваючим досвідом реальності та насильством як структурою. Ця стрічка вже розглядалася в межах цього дослідження — як приклад стратегії тілесного свідчення і як конфігурація етичного візуального мислення, що ґрунтується на надмірній тілесній присутності без вербального посередництва. Тут він залучається в іншій функції: як межовий випадок, що дозволяє точніше окреслити, чим кіно

травмуючої дійсності відрізняється від суміжних форм екранної роботи з насильством.

У кіно травмуючої дійсності травма постає умовою існування екранного світу. Вона формується історичною катастрофою, залишається активною в теперішньому й пронизує організацію часу, простору, тілесності та етичної позиції погляду. У «Племені» жорстокість і насильство виконують іншу функцію. Вони становлять нормативний механізм замкненого середовища, організують соціальний порядок і регулюють взаємини між персонажами. Цей світ тримається на жорстокості як формі устрою, а не як сліді пережитого зламу. Насильство тут працює як правило, а не як симптом. Дж. Стайнер зауважував, що «трагедія виникає з обурення; вона протестує проти умов життя» [306, с. 167] — і саме цей вимір протесту відсутній у «Племені»: насильство тут не є реакцією на злам умов існування, а самими умовами, нормативним порядком замкненого середовища.

Відмінність іншого характеру проявляється у ставленні фільму до історичного часу. Кіно травмуючої дійсності принципово пов'язане з конкретним історичним зломом — подією або процесом, що радикально порушує звичний порядок життя і формує тривалий стан колективної вразливості. Війна є одним із можливих модусів такого зламу, проте сама течія не обмежується воєнним досвідом і потенційно охоплює інші форми історичної катастрофи — політичне насильство, геноцид, репресивні режими, штучно створений голод, системне знищення соціальних зв'язків. Визначальним у цьому випадку є не тип події, а її здатність залишатися активною в теперішньому, формуючи спільний часовий горизонт між екраном і глядачем.

«Плем'я» розміщене в іншій часовій площині. Його простір ізольований, автономний, майже лабораторний. Соціальна реальність України не входить у структуру фільму як активний контекст. Стрічка мислить насильство універсально, виносячи його за межі конкретного історичного моменту. Саме ця

універсальність надає фільму сили, але й виводить його з поля течії, що виростає з досвіду незавершеної катастрофи і спільного теперішнього.

Відмінність проступає і в позиції камери. Для кіно травмуючої дійсності визначальною є етична вразливість погляду. Камера працює в режимі обмеження, стриманості, постійного відчуття межі, яка утримує досвід відкритим і незнятим. У «Племені» камера займає позицію радикального спостереження. Довгі плани й фронтальна фіксація формують погляд, що витримує насильство як структуру і як видовище. Тут діє естетика жорсткої присутності, а не етика утримання. Погляд не коливається і не шукає дистанції, він послідовно фіксує порядок, у межах якого жорстокість функціонує стабільно.

Тілесність у фільмі також виконує іншу роль. У кіно травмуючої дійсності тіло зберігає сліди історії, напругу пережитого, стає місцем, де подія продовжує діяти. У «Племені» тіло функціонує як інструмент дії і обміну. Воно включене в економіку насильства, сексуальності, влади. Воно працює як інструмент, через який система відтворює власну логіку. Вразливість тіла тут не відкриває етичного простору, вона лише посилює жорсткість середовища. Тіло не утримує пам'ять про травму, воно відтворює порядок.

Це визначає і модальність глядацького досвіду. Кіно травмуючої дійсності залучає глядача до стану співперебування і відповідальності, залишає досвід відкритим і таким, що потребує етичного мислення. «Плем'я» працює інакше. Воно створює граничний досвід шоку, радикальності і відчуження. Глядач опиняється в позиції стороннього спостерігача замкненої системи, яка демонструє власну жорстоку впорядкованість. Цей досвід має силу, проте він не формує спільного історичного часу між екраном і реальністю.

Таким чином, «Плем'я» виявляється принциповим контркейсом. Стрічка вибудовує автономний світ насильства, працює з тілесністю як функцією системи, пропонує погляд радикального спостереження і мислить жорстокість як структуру. Саме тому вона не входить до поля кіно травмуючої дійсності, яке

зосереджене на травмі як триваючому досвіді реальності, що залишається активним у часі, просторі та етичному вимірі екранного образу.

Інший тип розходження з течією демонструє фільм Ахтема Сеїтаблаєва «Кіборги» (2017). Якщо «Плем'я» вибудовує автономну модель насильства, відірвану від конкретного історичного зламу, то стрічка «Кіборги» безпосередньо працює з війною сучасної України, але осмислює її в іншому часовому та етичному режимі.

Попри безпосередній зв'язок зі збройним конфліктом і реальними подіями оборони Донецького аеропорту, «Кіборги» не входять до кіно травмуючої дійсності. Дж. Стайнер зауважував, що *«near-tragedy* — це компроміс епохи, яка не вірила в непереборність зла» [306, с. 133]: форма, що надає трагічному досвіду рамку виправданості і сенсу, знімаючи його онтологічну відкритість. Причина полягає не в темі, а в тому, яким чином війна функціонує в екранному світі. У межах кіно травмуючої дійсності війна постає як умова існування, що проникає в усі рівні життя — деформує час, простір, тілесний досвід, здатність орієнтуватися в майбутньому. У «Кіборгах» війна організована інакше: як ситуація служіння, виконання завдання, перебування в межах чітко означеної місії. Простір аеропорту вибудовується як фронтова локація з внутрішньою логікою оборони, чергувань, ротацій, командування. Навіть у стані смертельної небезпеки цей світ залишається структурованим і зрозумілим для тих, хто в ньому перебуває. Війна тут напружена і жорстока, проте «операбельна» — з нею можна мати справу.

Ця відмінність особливо виразна в організації часу. Кіно травмуючої дійсності працює з часом як із завислим станом, у якому минуле продовжує діяти, а майбутнє не набуває чітких обрисів. У «Кіборгах» час має напрям. Є початок чергування, розвиток ситуації, моменти загострення, очікування підкріплення, вихід або загибель. Навіть коли фінал трагічний, рух часу не зупиняється. Цей

рух створює відчуття сенсу дії: перебування на позиції має мету, а ризик — виправдання.

Інакше вибудовується і статус персонажа. У кіно травмуючої дійсності персонаж часто постає як свідок або носій вразливості — людина, що перебуває всередині події, не маючи можливості її опанувати чи завершити. У «Кіборгах» персонажі мисляться як суб'єкти дії. Вони сперечаються, сумніваються, втомлюються, рефлексують, проте ця рефлексія працює на зміцнення колективної позиції, а не на її розпад. Кожен із них залишається вписаним у спільну структуру відповідальності. Герой у цьому фільмі не є пафосною фігурою, але зберігає статус героя — людини, здатної діяти і ухвалювати рішення. Цей підхід підтримується етичною логікою камери. Для кіно травмуючої *дійсності* принциповою є вразливість погляду — камера утримується на межі, залишає простір для сумніву, не закриває досвід символічно. У «Кіборгах» камера працює в режимі підтримки і солідарності. Вона перебуває поруч із бійцями, розділяє їхній досвід, формуючи рамку гідності та виправданості їхніх дій. Це погляд, що підтверджує сенс перебування на війні, навіть коли він супроводжується втратами. Тут формується етика підтримки, а не етика відкритої рани.

Відповідно змінюється і модальність глядацького досвіду. Кіно травмуючої дійсності залишає напругу відкритою, часто не пропонує емоційного розрядження і не дозволяє легко дистанціюватися від побаченого. «Кіборги» працюють інакше. Після перегляду залишається відчуття зібраності, спільності, втриманого сенсу. Навіть загибель персонажів не руйнує горизонт значення, а радше вписується в нього. Фільм функціонує як простір етичної консолідації, важливий для суспільства в момент активної фази війни.

У цьому сенсі «Кіборги» можна означити як кіно війни у стані моральної мобілізації. Кіно травмуючої дійсності, натомість, фіксує війну у стані екзистенційної дезорієнтації, коли сенс дії розпадається, а сама реальність

перестає бути стабільною. Обидві моделі є необхідними і виконують різні культурні функції. Стрічка «Кіборги» осмислює війну як ситуацію дії, зберігає спрямований час, підтримує агентність персонажів, вибудовує етику солідарності і веде глядацький досвід до втримання сенсу. Це фільм про гідність у війні, тоді як кіно травмуючої дійсності зосереджується на житті всередині травми.

Після «Кіборгів» доцільно звернутися до ще одного прикладу, що перебуває на межі кіно травмуючої дійсності, але зрештою виходить за її межі з принципово іншої причини. Йдеться про серіал «Перші дні», створений у безпосередньому часовому контакті з повномасштабним вторгненням і знятий усередині катастрофи, що розгорталася в реальному часі. Сам факт такого виробничого контексту наближає серіал до поля кіно травмуючої дійсності, однак внутрішня логіка його побудови змінює сам спосіб існування травми в екранному світі.

У кіно травмуючої дійсності травматична подія не має локальної розв'язки. Вона функціонує як стан, поле, тривалість, як процес, що залишається відкритим і не замикається в межах окремої сцени чи епізоду. Саме ця незамкненість і формує особливу онтологію досвіду, в якій небезпека не зникає разом із завершенням дії, а продовжує визначати спосіб перебування персонажа у світі.

«Перші дні» організований за іншою логікою. Кожен епізод серіалу вибудовується як завершена драматургічна одиниця, що проходить шлях від кризи до мобілізації і далі — до локального порятунку. Людям вдається виїхати, знайти укриття, врятувати дитину, відновити зв'язок, дістатися безпечного місця. Навіть за умови, що загальний світ навколо залишається зруйнованим і нестабільним, на рівні окремої серії глядач отримує досвід моральної компенсації. Ситуація вирішується, напруга знімається, епізод закривається. Саме ця серіальна логіка закритого епізоду є принциповою для розмежування. Д. ЛаКапра наголошує, що репрезентація травми «завжди передбачає

інтерпретацію, у якій формується складна взаємодія між минулим і теперішнім» і що неможливість простого опису є етичною умовою відповідальної репрезентації [245, с. 88] — «Перші дні» систематично порушують цю умову: серіал послідовно повертає глядачеві відчуття керованості ситуації, можливості виходу, потенційної зібраності світу. Це створює іншу етику образу, в якій травма існує як щось таке, що піддається локальному подоланню, тоді як кіно травмуючої дійсності утримує досвід відкритим і незнятим.

Для кіно травмуючої дійсності така логіка є проблематичною. У ньому втрата не конвертується в надію, небезпека не відпускає після кульмінації, ситуація не закривається. У фільмах на кшталт «Поганих доріг», «Атлантиди» чи «Клондайку» сцена залишає після себе залишок, який не перетворюється на сюжетну користь і не служить емоційному розрядженню. Досвід залишається з глядачем у формі напруги, що не знаходить розв'язки.

«Перші дні» працює за серіальною логікою утримання глядача: напруження змінюється розрядкою, після чого можливе продовження. Це зміна самої онтології досвіду. Травма тут показана, але вона не стає структурою реальності екранного світу. Вона з'являється у вигляді події, кризи, випробування, після якого можливий перехід до наступного етапу.

Саме тому серіал доцільно розглядати як гібридну форму — між кіно травмуючої дійсності та гуманістичним кризовим серіалом. Він знятий усередині катастрофи, працює з тілесною вразливістю і травматичним часом, однак регулярно повертає глядачеві відчуття, що ситуації піддаються вирішенню і світ можна зібрати назад хоча б частково.

Цей контркейс дозволяє точніше сформулювати межі поняття. Кіно травмуючої дійсності зосереджене не на тяжких подіях як таких, а на формі, що не повертає глядачеві впевненості у можливості завершення. Це кіно, в якому травма розгортається як тривала умова існування і не замикається у структурі епізодичного порятунку. Саме відчуття цієї різниці — те, що інтуїтивно

сприймається як «ванільність», — і виявляє фундаментальну відмінність між близькими за темою, але різними за онтологією формами екранного досвіду.

Аналіз контркейсів дозволяє чітко окреслити межі поняття кіно травмуючої дійсності та відмежувати його від суміжних, але принципово інших форм екранної роботи з травматичними подіями. Йдеться про відмінність не тематичну, а онтологічну: між фільмами, що працюють у режимі героїко-патріотичного висловлювання, жанрової драматургії дії або символічного використання війни як тла, і тими, де катастрофа визначає сам спосіб існування екранного світу. У контркейсах травматична подія піддається впорядкуванню, наділяється вектором, локально розв'язується або включається в рамку смислу і солідарності. Кіно травмуючої дійсності, натомість, фіксує стан, у якому катастрофа залишається відкритою і продовжує формувати час, простір, суб'єктність і етичну оптику. У цьому сенсі кіно травмуючої дійсності описує не тему війни, а стан культури, що живе всередині незавершеної катастрофи.

Після розгляду українських контркейсів логічно розширити аналітичну перспективу за межі національного кінополя. Такий крок не спрямований на зіставлення різних воєнних досвідів чи на побудову прямої паралелі між історичними ситуаціями. Йдеться радше про перевірку самої аналітичної моделі на іншому матеріалі, де також присутні насильство, страх і суспільний злам, але екранний образ організований за іншою логікою. Звернення до зарубіжних прикладів дозволяє побачити, як травматичний досвід постає як предмет художнього осмислення — через алегорію, метафору, реконструкцію пам'яті або психологічну драматургію, не переходячи в стан тривалого співіснування з катастрофою, який визначає кіно травмуючої дійсності. Саме на цій відмінності модусів стає можливим коректне залучення кількох зарубіжних стрічок як порівняльних орієнтирів поза корпусом кіно травмуючої дійсності. Йдеться про фільми, що також працюють із досвідом насильства, репресії або історичної травми, однак вибудовують інший режим екранної присутності.

Такий підхід формує дистанцію між подією та її образом. Навіть коли матеріал має автобіографічне підґрунтя або історичну конкретність, подія вже пройшла фазу безпосереднього переживання і набуває форми інтерпретації. Екран стає простором рефлексії, а не середовищем спільного часу з катастрофою.

Ця дистанція принципово відрізняє подібні стрічки від кіно травмуючої дійсності, у якому зображення виникає всередині незавершеної події і зберігає її часову відкритість. У контркейсах катастрофа набуває завершеності як досвід, що вже може бути переосмислений, символізований або естетично трансформований.

Боснійська стрічка Ясміль Жбанич «Грбавіца» (2006) розгортається вже після завершення війни і зосереджується на жінці, яка пережила зґвалтування під час боснійського конфлікту. Її донька народжена внаслідок цього насильства, однак правда про походження дитини залишається замовчаною. Фільм працює з травмою, що перейшла у сферу пам'яті та мовчання. К. Карут зауважує, що травматичні події «неможливо одразу ж прийняти: цей досвід відкладається, розщеплюється» [70, с. 10] — і «Грбавіца» реалізує саме цю логіку відкладеного досвіду: травма повертається через розрив у пам'яті, через мовчання, яке нарешті має бути порушене. Проте це повернення відбувається вже після завершення катастрофи, а отже у принципово іншому часовому режимі, ніж кіно травмуючої дійсності.

Подія відбулася, війна формально завершена, місто функціонує, але внутрішній досвід матері не інтегрований у мову. Драматургія вибудовується навколо поступового наближення до зізнання, яке стає актом болісного повернення до пережитого. У цьому випадку йдеться про посткатастрофічну травму, що існує як прихована рана і потребує символічного оформлення. Саме ця ретроспективна структура відрізняє «Грбавіцу» від кіно травмуючої дійсності: зображення виникає вже після події і осмислює її з дистанції, тоді як у кіно

травмуючої дійсності екран формується всередині незавершеного досвіду і зберігає його часову відкритість.

Ще одним прикладом є фільм іранського режисера Мохаммада Расулофа «Насіння священного інжиру» (2024), який теж розглядається в аналітичному полі «поза течією». Характерною особливістю стрічки є фокус на механізмах системного насильства та ідеологічної нормалізації травми. Режисер займає позицію етичного викриття, фіксує, як репресивна система відтворює страх, підпорядкування і руйнування суб'єктності через інституційні практики. Однак ця позиція принципово відрізняється від логіки кіно травмуючої дійсності, де камера функціонує як форма співіснування зі зруйнованою реальністю, а не як інструмент її аналізу або пояснення.

Фільм «Насіння священного інжиру» працює з логікою інституційної травматизації, однак робить це через повільне розкриття внутрішнього тиску репресивної держави на суб'єкта. У центрі історії — родина тегеранського слідчого, який отримує посаду в судовій системі та поступово опиняється всередині механізму державного контролю. Коли зникає його службова зброя, підозра падає на дружину і доньок, і простір дому перетворюється на місце страху, взаємної підозри та морального тиску. Дж. Герман зауважує, що «травматичні події руйнують звичні системи турботи, які дають людині відчуття контролю, зв'язку і сенсу» [218, с. 36] — і «Насіння священного інжиру» досліджує саме цей механізм руйнування, але робить це аналітично: режисер фіксує, як репресивна система поступово деформує внутрішній світ людини, а не перебуває всередині цього процесу разом із персонажем. Попри формальну близькість до теми насильства і страху, цей фільм залишається в полі *аналітичного* кіно, спрямованого на розкриття логіки насильства, прив'язаного до визначеного політичного чи соціального зламу, а не *онтологічного* кіно, де травма є об'єктом осмислення, а не умовою життя.

Включення цього фільму до порівняльного аналізу поза корпусом дозволяє чітко зафіксувати межу поняття і підкреслити принципову відмінність українського кінематографічного досвіду, в якому війна і травма є не темою рефлексії, а режимом співіснування з незавершеною катастрофою. В межах цього дослідження такий модус екранного висловлювання доцільно означити як *кіно етичного викриття системної травматизації*, що принципово відрізняється від кіно травмуючої дійсності.

Ще одним важливим прикладом поза корпусом кіно травмуючої дійсності є ізраїльський анімаційний фільм Арі Фольмана «Вальс із Баширом» (2008). Стрічка присвячена спогадам режисера про Ліванську війну 1982 року та події, пов'язані з різаниною в таборах Сабра і Шатіла. Важливо, що фільм з'являється через багато років після описуваних подій і будується як спроба відновити втрачений фрагмент пам'яті. Уже сама вихідна ситуація задає інший часовий режим: війна постає у формі досвіду, що повертається у свідомість через сни, спогади і поступове пригадування.

Структура фільму нагадує розслідування, спрямоване всередину пам'яті. Режисер зустрічається з колишніми товаришами по службі, розмовляє з очевидцями, намагається реконструювати власну участь у подіях, які тривалий час залишалися витісненими. У цьому процесі поступово з'являється розуміння того, що особиста амнезія пов'язана з травматичним досвідом спостереження за масовим насильством. Анімація стає формою роботи з цим внутрішнім матеріалом. Вона дозволяє поєднати документальне свідчення, суб'єктивні образи пам'яті і сновидіння, які відтворюють психічний ландшафт травми. Т. Ельзесер описує «роботу жалоби» як кінематографічну стратегію, що дозволяє опрацювати травматичний досвід через образ [195, с. 193] — і «Вальс із Баширом» є саме таким фільмом: анімаційна реконструкція витісненої пам'яті виконує функцію поступового наближення до події, яка вже завершена, але продовжує існувати в психіці тих, хто її пережив. Ця ретроспективна структура

принципово відрізняє стрічку від кіно травмуючої дійсності, де образ виникає всередині незавершеної події.

Використання анімації в цьому випадку має принципове значення. Образи війни з'являються не як безпосередній запис події, а як її внутрішня реконструкція. Сцени нічних патрулів, спогадів про бій або кошмарних сновидінь набувають майже сюрреалістичної пластики. Саме така форма дозволяє передати фрагментарність пам'яті, її розриви та повернення витісненого. У фіналі анімаційна тканина фільму раптово змінюється на архівні документальні кадри, які повертають глядача до реального історичного матеріалу. Цей монтажний прийом підкреслює, що вся попередня подорож була спробою наблизитися до події, яка вже належить минулому, але продовжує існувати в психіці тих, хто її пережив.

Значення «Вальсу із Баширом» для історії кіно також символічне: стрічка стала першим анімаційним фільмом, номінованим на премію «Оскар» у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою». Цей факт підкреслює її особливий статус на межі між документальним свідченням і художньою реконструкцією пам'яті.

У межах цієї аналітичної рамки «Вальс із Баширом» демонструє ще один можливий спосіб роботи з травматичним досвідом — реконструкцію витісненої пам'яті після завершення події. Подібно до «Грбавіци» або «Насіння священного інжиру», фільм працює з травмою як із матеріалом рефлексії. Однак у цьому випадку вона проявляється передусім як проблема пам'яті: як досвід, який потребує відновлення, осмислення і символічного оформлення. Саме тому стрічка також залишається поза корпусом кіно травмуючої дійсності. Вона звертається до війни з дистанції часу, де подія вже завершена і може бути реконструйована через мову образів, спогадів і розповідей.

Розглянуті зарубіжні приклади — «Грбавіца», «Насіння священного інжиру» і «Вальс із Баширом» — демонструють різні модули художньої роботи з травматичним досвідом: посткатастрофічну драму пам'яті, етичне викриття

репресивної системи та анімаційну реконструкцію витісненого досвіду війни. У кожному з цих випадків катастрофа вже набуває статусу події, що може бути осмислена і представлена в завершеній формі. Саме ця часово-онтологічна дистанція відрізняє їх від кіно травмуючої дійсності, де екран виникає всередині незавершеної події і співіснує з нею в одному історичному теперішньому.

Такий розгляд зарубіжних прикладів потрібний для точнішого окреслення меж кіно травмуючої дійсності. Вони показують інші, надзвичайно потужні способи кінематографічної відповіді на насильницьку реальність, підкреслюючи при цьому унікальність оптики, яка постає в українському кіно як форма життя всередині незавершеної катастрофи.

Висновки до розділу III

У розділі III сформульовано і розгорнуто авторське поняття «кіно травмуючої дійсності» як аналітичну рамку, що дозволяє точніше описати особливий режим сучасного українського кінематографа, сформований досвідом тривалої катастрофи. Потреба в новій назві виникла з відчуття термінологічної невідповідності: наявні означення на кшталт «воєнного кіно», «кіно про війну» чи «травматичного кіно» фіксують тему або тип наративу, проте не схоплюють головного — спільного часового поля між подією та її репрезентацією, у якому екранний образ постає як форма присутності всередині досвіду, що триває.

Запропонований термін, вперше введений у науковий обіг у статті 2024 року (із відповідним посиланням на первинну публікацію), окреслює не жанр і не тематичну групу, а течію, визначену спільною позицією щодо реальності. У цьому полі травмуюча подія функціонує як середовище, що перетворює час, простір, тілесність і етичну оптику кадру. Важливою ознакою течії є те, що репрезентація трагічного тут не згортається у підсумок і не переходить у режим «після»: досвід втрати та свідчення зберігається у відкритому стані й залучає глядача до співперебування в межах спільного горизонту сучасності.

У межах розділу сформульовано дефініцію «кіно травмуючої дійсності» та запропоновано систему критеріїв, що перетворює поняття на робочий інструмент аналізу. Ця система охоплює: умову виробництва в ситуації відсутності історичної дистанції; онтологічний статус події як середовища; режисерську етику й відповідальність у межах репрезентації; організацію екранної матерії; статус персонажа як свідка і учасника повсякденного виживання; а також ефект спільного часу між екраном і глядачем. У такий спосіб поняття фіксує не «про що» знято фільм, а «як» у ньому існує реальність після зламу.

Подальший аналіз показав, що течія формується як рухома структура з ядром і зонами розширення. У ядрі опинилися ігрові фільми спільного часу, де війна або інша катастрофа визначає ритм життя, просторову логіку і модус людського існування. Документальний сегмент розкрив інший вимір цього явища: за певних умов документ перестає бути лише записом події і набуває форми присутності в реальності, що ще триває. Анімація, своєю чергою, виявила здатність працювати з внутрішніми деформаціями пам'яті, сприйняття і психічного досвіду, відкриваючи суб'єктивну онтологію катастрофи. Усе це засвідчило, що кіно травмуючої дійсності визначається не медіумом і не жанром, а способом організації досвіду.

Межі поняття уточнено через систему українських і зарубіжних контркейсів. Аналіз показав, що тематична близькість до війни, насильства чи травми сама по собі не є підставою для включення фільму до цього поля. Там, де катастрофа набуває форми впорядкованого досвіду, підпорядковується логіці місії, моральної мобілізації, епізодичного порятунку, психологічної реконструкції, посттравматичного зізнання, етичного викриття репресивного механізму або реконструкції витісненої пам'яті, змінюється сам статус травми. Вона постає вже не як середовище існування, а як предмет осмислення, інтерпретації або символічного оформлення. Саме це засвідчили українські контркейси «Плем'я», «Кіборги» і «Перші дні», а також зарубіжні приклади

«Грбавіца», «Насіння священного інжиру» і «Вальс із Баширом». У кожному з цих фільмів екранна форма по-своєму працює з насильством, страхом, пам'яттю або репресією, але водночас надає досвіду певну завершеність: через зізнання, рефлексію, алегорію, реконструкцію чи естетичну дистанцію. Контркейси виконали не допоміжну, а методологічну функцію, оскільки зробили видимою принципову різницю між тими формами кіно, що переводять травматичний досвід у підсумок, і тими, що залишають його відкритим.

Отже, розділ III запропонував концептуальну рамку, здатну описати специфічний стан сучасного українського кінематографа, сформований життям усередині незавершеної катастрофи, і окреслив інструменти для її подальшого застосування та розвитку. У цьому сенсі кіно травмуючої дійсності описує не тему війни як таку, а стан культури, що живе всередині історичного зламу, де екранний образ стає формою присутності, свідчення і етичної відповідальності в спільному часі з глядачем.

ВИСНОВКИ

Дисертація присвячена дослідженню феномену трагічного в кінематографі як специфічного режиму організації екранної форми, що зазнає принципової трансформації в умовах сучасних культурних і історичних змін. Методологічною засадою дослідження є зміщення аналізу з рівня теми і сюжету на рівень форми: трагічне розглядається не як тематична чи жанрова категорія, а як структура глядацького переживання, що формується через параметри часу, простору, тілесності, звуку та ритму екранного образу. Матеріалом дослідження слугує широке коло кінематографічних практик, що працюють із травматичним досвідом, з особливою увагою до сучасного українського кінематографа як радикального прикладу ситуації, в якій між трагічною подією і її екранною репрезентацією не існує історичної дистанції. Реалізація мети дослідження через систему поставлених завдань уможливила такі висновки:

1. Виявлено ключові зсуви в розумінні трагічного від античності до сучасності та побудовано модель його трансформації. Встановлено, що в класичній естетичній традиції трагічне визначалося через фатальну зумовленість, виняткового героя та катарсичне завершення. У процесі аналізу від Аристотеля через Г. В. Ф. Гегеля і Ф. Ніцше до сучасної гуманітарної думки простежено послідовне зміщення координат: від долі до досвіду, від героя до звичайної людини, від події до стану. Запропонована авторська модель трансформації трагічного фіксує ці зсуви як системну зміну самої онтології трагічного — вона слугує аналітичним інструментом розрізнення між класичними і сучасними формами та пояснює, чому трагічне в сучасному кінематографі не збігається з жанровою трагедією і не може бути до неї зведене.

2. Визначено специфіку сучасних форм трагічного, пов'язаних із досвідом вразливості, незавершеності та відсутності катарсису. Доведено, що в сучасному кінематографічному контексті трагічне постає не як завершена катастрофа, а як

тривалий стан неможливості подолання і відсутності примирення. Сучасне трагічне не передбачає розв'язання. Ця зміна має принципові наслідки для кінематографічної форми: трагічне формується не на рівні сюжету, а на рівні організації часу, простору, звуку, ритму і тілесності екранного образу.

3. Встановлено концептуальний зв'язок між категоріями трагічного і травми, яку визначено одним із ключових модусів сучасного трагічного в кінематографі. Показано, що травма і трагічне є взаємопов'язаними, але не тотожними явищами: обидва функціонують у полі неможливості повного символічного осмислення, проте трагічне зберігає естетичну і етичну розмірність, тоді як травма описує психологічний механізм, що структурує сприйняття через розрив і повторення. Саме вона визначає специфічну темпоральність екранного образу, де минуле залишається не завершеним.

4. Досліджено способи кінематографічної репрезентації травматичного досвіду та визначено параметри екранної форми, через які формується трагічне у глядацькому сприйнятті. Встановлено, що трагічне у кінематографі визначається не змістом, а формою: через темпоральні розриви і тривалість, просторову фрагментацію, специфічний режим тілесності, організацію позакадрового простору і матеріального сліду. Запропонований підхід переводить аналіз з рівня теми на рівень форми і дозволяє описувати трагічне там, де воно не артикульоване сюжетно, але присутнє як структура глядацького переживання. Ключовим параметром є афективна напруга між показаним і прихованим, між часом події і часом сприйняття, між тілесною присутністю персонажа і його вразливістю.

5. Розроблено типологію режисерських стратегій репрезентації трагічного та описано механізми формування глядацького досвіду через кожну з них. Типологія охоплює п'ять стратегій: відсутності (робота з межами показу та позакадровістю), тривалості (організація часу і затримка дії як форма досвіду), фрагментації (розрив наративної цілісності як структурний принцип), тілесності

(вразливість і матеріальність людського тіла як носій трагічного) та матеріального сліду (предмети і простір як пам'ять травми). Доведено, що в реальній кінематографічній практиці ці стратегії не функціонують ізольовано, а поєднуються у складні режисерські конфігурації. Типологія має універсальний аналітичний потенціал і не залежить від національного контексту. Концептуальним підсумком типологічного аналізу стало введення поняття *етичного візуального мислення* — аналітичної категорії, що описує режисерські рішення не через призму зовнішніх етичних норм чи заборон, а як іманентну властивість екранної форми: спосіб, у який форма конфігурує глядацьку позицію і визначає міру залученості до спільного досвіду вразливості.

6. Виявлено специфіку режисерських стратегій репрезентації трагічного в сучасному українському кінематографі та обґрунтовано їх зв'язок із відсутністю історичної дистанції між незавершеною воєнною катастрофою та її екранним зображенням. Показано, що в українському кіно з 2014 року описані стратегії набувають особливої інтенсивності та специфічних конфігурацій, зумовлених онтологічною умовою тривання трагічної події у реальному часі. Відсутність дистанції між подією і репрезентацією є визначальною рисою самого кінематографічного висловлювання: режисери працюють всередині незавершеної катастрофи, і ця позиція структурно впливає на вибір форми, організацію погляду та конфігурацію глядацької залученості.

7. Розроблено концепцію «кіно травмуючої дійсності» як аналітичну рамку для опису відповідної течії сучасного українського кінематографа. Обґрунтовано, що це явище не визначається жанром або тематикою — його конститутивною ознакою є спосіб організації екранного тексту в умовах, коли трагічна подія і її репрезентація існують в одному часовому полі. Розроблена система критеріїв включає: відсутність історичної дистанції між подією та її екранним втіленням; статус незавершеної катастрофи як середовища існування; позицію персонажа як свідка трагедії, що триває; залучення глядача до спільного часового горизонту;

етичну відповідальність як визначальну рису режисерської позиції; організацію часу, простору, тілесності, звуку і ритму як основних носіїв смислу. При цьому критерії не є рівнозначними: критерії ядра є обов'язковими, тоді як похідні можуть по-різному акцентуватися в окремих фільмах. Критерії ядра — ефект спільного часу між подією та її репрезентацією; онтологічний статус незавершеної катастрофи як середовища існування екранного світу; статус персонажа як свідка, що живе всередині травмуючої сучасності — визначають саму природу явища. Похідні критерії — організація часу, простору, тілесності, звуку і ритму як носіїв досвіду; режисерська етична позиція; характер глядацької залученості — конкретизують, у якій екранній формі цей режим стає відчутним. Така ієрархія перетворює концепцію на гнучкий аналітичний інструмент: в окремих фільмах похідні ознаки розгортаються по-різному, зберігаючи при цьому режим спільного часу і відкритої травматичної сучасності. Хоча запропоновану теоретичну модель розроблено на матеріалі українського кінематографа в умовах війни, вона має універсальний аналітичний потенціал: визначає механізм мистецької рефлексії, актуальний для будь-якої національної кінематографії, що працює в умовах незавершеної катастрофи. У цьому сенсі авторська модель вводить новий рівень аналізу для теорії кінематографа загалом.

8. Верифіковано межі концепції «кіно травмуючої дійсності» через систему контркейсів та визначено естетичні і етичні наслідки різних способів екранної взаємодії з незавершеним травматичним досвідом. Зіставлення фільмів, що відповідають критеріям концепції, з фільмами, які переводять травматичний досвід у завершену символічну форму, дозволило провести принципове розрізнення: кінематограф може або замикати травму в стабільну репрезентацію, або утримувати її у стані відкритого, незавершеного досвіду. Кожен із цих виборів має різні естетичні наслідки для організації форми і різні етичні наслідки для конфігурації глядацької позиції. Це розрізнення є операційним інструментом концепції і водночас її концептуальним підсумком.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. За лаштунками імперії: Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ : Віхола, 2021. 360 с.
2. Агеєва В. «Я» і романтика: Розпуття Олександра Довженка. Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар В. Агеєва, С. Тримбач. Київ : Комора, 2014. С. 5–39.
3. Алфьорова З. «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2020. Т. 3, № 2. С. 213–221. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.2.2020.217646>
4. Амеліна В. Дім для Дома. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 384 с.
5. Арндт Х. Айхман в Єрусалимі. Розповідь про банальність зла / пер. з англ. А. Котенко. Київ : Дух і Літера, 2021. 376 с.
6. Арістотель. Поетика / пер. з дав.-грец. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
7. Арістотель. Нікомахова етика / пер. з дав.-грец. В. Ставнюк. Київ : Аквілон-плюс, 2002. 480 с.
8. Арістотель. Метафізика / пер. з дав.-грец. О. Панич. Київ : Темпора, 2022. 848 с.
9. Асєєв С. «Світлий Шлях». Історія одного концтабору / пер. з рос. В. Страх. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 448 с.
10. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
11. Багрянний І. Людина біжить над прірвою. Київ : Стилет і стилос, 2024. 400 с.
12. Бадью А. Етика. Нарис про розуміння зла / пер. з фр. В. Артюх, А. Рєпа. 2-ге вид., змінене. Київ : Комубук, 2019. 168 с.
13. Баталіна Х. Дитина як втілення зла у фільмах жахів ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : Видавничий центр КУК, 2023. 216 с.

14. Бауман З. Модерність і Голокост / пер. з англ. К. Діса. Київ : Дух і літера, 2022. 344 с.
15. Бахман І. Тридцятий рік / пер. з нім. В. Кам'янець. Чернівці : Книги – ХХІ, 2023. 192 с.
16. Башляр Г. Поетика простору / пер. з фр. О. Форостина. Київ : Комубук, 2020. 240 с.
17. Безручко О. Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб. Київ : Сучасний письменник, 2008. 232 с.
18. Безручко О. «Роз'яничарення» Ю. Г. Ілленка у творчості та кінопедагогіці. Українознавчий альманах. 2011. Вип. 5. С. 147–151.
19. Безручко О., Ружанський Б. Гендерні виміри виживання: кінематографічні образи жінок у контексті війни (XX – початок ХХІ ст.). Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Т. 94, № 2. С. 152–159. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-21>
20. Безручко О., Степаненко Н. Кіно як основа формування / творення модерної національної ідентичності. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2024. Т. 7, № 1. С. 20–30.
<https://doi.org/10.31866/2617-2674.7.1.2024.302756>
21. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. О. Яременко. Київ : Основи, 2004. 230 с.
22. Братерська-Дронь М. Нова – стара казка (Соціально-філософський аспект кіноказки). Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. № 3 (12–13). С. 262–269.
23. Братерська-Дронь М. Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві : монографія. 2-ге вид., доповнене. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 188 с.

24. Братерська-Дронь М. «Царство духа і царство кесаря» в дзеркалі кіноекрана. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 92 с.
25. Братерська-Дронь М. Поняття моральнісної свідомості (совість, сором, провина, розкаяння) в творах кіномистецтва. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2019. Вип. 15. С. 18–27.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2019_15_5 (дата звернення: 17.04.2025)
26. Брюховецька Л. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х. Київ : АртЕк, 2003. 224 с.
27. Брюховецька Л. «Але світ прийде на екран...» О. Довженко: Теоретичне осмислення поетики кіно. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. 2005. Т. 40. С. 72–76.
28. Брюховецька Л. Прорив до вічного. Кіно-Театр. 2008. № 5 (79). С. 2–6.
29. Брюховецька Л. «Звенигора»: Оволодіння історичним часом. Кінорежисер світової слави: Збірник статей / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Логос, 2013. С. 19–55.
30. Брюховецька Л. Кіноверсії російсько-української війни на Донбасі. Енергія відродження. Українське кіно, 2014–2020 / упоряд. і наук. ред. Л. Брюховецька. Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр» ; Освіта України, 2022. С. 18–36.
31. Бучко Р., Новікова Л., Росляк Р., Тримбач С. та ін. Історія українського кіно у п'яти томах. Т. 2 : 1930–1945 / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 448 с.
32. Василенко В. Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2016. 204 с.
33. Герасим'юк О. Розстрільний календар. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2017. 432 с.
34. Голобородько О. Феномен героїзації в сучасній медіакulturі: культуруоутворювальна сутність і механізми конструювання : дис. ... д-ра

філософії : 034 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 177 арк.

35. Гомер. Іліада / пер. з дав.-грец. Б. Тен. Харків : Фоліо, 2023. 414 с.

36. Гомер. Одиссея / пер. з дав.-грец. Б. Тен. Харків : Фоліо, 2023. 574 с.

37. Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.

38. Грабович Г. До історії української літератури: Студії, есеї, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.

39. Грабович І. Згвалтування та кінематограф: Складна діалектика насилля та любови. 2011. <https://screenplay.com.ua/plot/?id=57> (дата звернення: 26.11.2024)

40. Гребенюк Т. Мовчання й говоріння як форми репрезентації історичної травми в українській прозі доби незалежності. Синопис: текст, контекст, медіа. 2022. Т. 28, № 3. С. 104–112. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.1>

41. Грицак Я. Подолати минуле: Глобальна історія України. Київ : Портал, 2022. 408 с.

42. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. 2-ге вид. Київ : Либідь, 2011. 254 с.

43. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. Постколоніалізм. Генерації. Культура / ред. Т. Гундорова, А. Матусяк. Київ : Лауріус, 2014. С. 26–44.

44. Гундорова Т. Транзитна культура і постколоніальна травма. Київ : Віхола, 2024. 272 с.

45. Даллер Р., Ді Хамфріс Дж. В очікуванні першого променя сонця. Моя тривала боротьба з ПТСР / пер. з англ. Г. Чуба. Київ : Портал, 2024. 224 с.

46. Данилюк В. Українське ігрове кіно як чинник консолідації суспільства та утвердження громадянської ідентичності : дис. ... д-ра філософії : 034 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2026. 285 арк.

47. Демура А. Кіно травмуючої дійсності: між репрезентацією та досвідом. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. Вип. 34. С. 106–113. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305198>
48. Довженко О. Щоденникові записи, 1939–1956. Харків : Фоліо, 2013. 879 с.
49. Довженко О. Про красу : збірник. Київ : Мистецтво, 1968. 532 с.
50. Дракуліч С. Вони б і мухи не скривдили. Воєнні злочинці на суді в Гаазі / пер. з англ. Р. Свято. Київ : Видавничий дім «Комора», 2022. 192 с.
51. Дронь А. Тут були ми. Львів : Видавництво Старого Лева, 2024. 112 с.
52. Дронь А. Гемінгвей нічого не знає. Львів : Видавництво Старого Лева, 2026. 168 с.
53. Евріпід. Трагедії / пер. з дав.-грец. А. Содомора, Б. Тен. Київ : Основи, 1993. 448 с.
54. Ер Горбач М. Фільм про те, що сталася окупація і вона почалася ще у 2014 році : відео / Радіо Свобода. YouTube, 2022, 30 жовтня. <https://www.youtube.com/watch?v=btbIzzVmBzs&t=617s> (дата звернення: 10.06.2025)
55. Есхіл. Трагедії / пер. з дав.-грец. А. Содомора, Б. Тен. Київ : Основи, 1990. 318 с.
56. Жадан С. Арабески. Чернівці : Meridian Czernowitz, 2024. 136 с.
57. Жижек С. Погляд навскіс: Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру / пер. з англ. П. Швед. Київ : Комубук, 2022. 320 с.
58. Жижек С. Річ із внутрішнього простору. Вибрані есе / пер. з англ. П. Швед. Київ : Комубук, 2022. 416 с.
59. Журавльова Т. Пропаганда в українському кіномистецтві 1930-х років: гендерний аспект. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2022. № 30. С. 22–28.

60. Забужко О. Музей покинутих секретів. Київ : Видавничий дім «Комора», 2009. 832 с.
61. Забужко О. Найдовша подорож. Київ : Видавничий дім «Комора», 2022. 168 с.
62. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine. Київ : Видавничий дім «Комора», 2024. 656 с.
63. Загоровська Л. Таборові діти. Львів : Видавництво Старого Лева, 2023. 480 с.
64. Зонтаг С. Спостереження за болем інших / пер. з англ. Я. Стріха. Київ : IST Publishing, 2024. 144 с.
65. Зубавіна І. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2006. 272 с.
66. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва ; Фенікс, 2007. 296 с.
67. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. С. 75–83.
68. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ : Абрис, 1999. 412 с.
69. Історія українського кіно. Т. 2 : 1930–1945 / ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. 448 с.
70. Карут К. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів / пер. з англ. К. Діса. Київ : Дух і літера, 2017. 496 с.
71. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : Terra Incognita, 2020. 416 с.
72. Кісь О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. У пошуках власного голосу: Усна історія як

теорія, метод та джерело / ред. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. Київ : Торгсін плюс, 2010. С. 171–191.

73. Корбен А. Історія тиші: Від Ренесансу до наших днів / пер. з фр. І. Рябчій, Г. Малець. Київ : Видавництво Анетти Антоненко ; Ніка-Центр, 2023. 144 с.

74. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера: Психологічна історія німецького кіна / пер. з нім. І. Андрущенко. Київ : Грані-Т, 2009. 472 с.

75. Ксаверов С. «Ля Палісіада»: минуле між монтажними склейками. LB.ua. 2023, 12 жовтня.

https://lb.ua/culture/2023/10/12/579044_lya_palisiada_minule_mizh.html (дата звернення: 19.08.2025)

76. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський ; ред. В. Москаленко. Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.

77. Лемб К. Наші тіла — їхнє поле бою / пер. з англ. Н. Сліпенко. Київ : Видавництво, 2024. 368 с.

78. Міщенко М. Українські національні архетипи: Від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності. Вісник Харківського університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії. 2014. № 1130. С. 90–94.

79. Мокрик Р. Бунт проти імперії: українські шістдесятники. Київ : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2023. 416 с.

80. Мусієнко О. Українське кіно: тексти і контекст. Київ : Глобус-Прес, 2009. 432 с.

81. Мусієнко О. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ : Логос, 2018. 400 с.

82. Мусієнко О. Символіка стихій як смислоутворюючий фактор у кінематографі. Вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 29. С. 25–35.

83. Найдюнова Л. Історична травма спільноти: як нащадкам пам'ятати трагічне? Практична психологія та соціальна робота. 2012. № 2. С. 48–55.
84. Ніцше Ф. Людське, надто людське. Книга для вільних умів / пер. з нім. К. Котюк. Львів : Астролябія, 2012. 392 с.
85. Ніцше Ф. Ранкова зоря. Думки про моральні передсуди / пер. з нім. В. Кебуладзе. Київ : Темпора, 2021. 800 с.
86. Ніцше Ф. Так мовив Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого / пер. з нім. А. Савченко. Харків : Фоліо, 2021. 256 с.
87. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV / пер. з нім. К. Котюк, О. Фешовець ; упоряд. Дж. Коллі, М. Монтінарі ; наук. ред. О. Фешовець. Львів : Астролябія, 2022. 624 с.
88. Огієнко В. Holodomor studies і trauma studies: теорія та перспективи досліджень. Студії Голодомору. 2018.
<https://key-dbgdes2.holodomorstudies.com/discussion2.html> (дата звернення: 22.01.2025)
89. Олпорт А. Демобілізовані: повернення додому після Другої світової війни / пер. з англ. Л. Рилаєва. Київ : Локальна історія, 2024. 360 с.
90. Оніщенко О. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.
91. Оніщенко О. Художня творчість: проект некласичної естетики. Київ : Нельсон, 2008. 232 с.
92. Оніщенко О. Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 27-28. С. 137–144.
<https://doi.org/10.34026/1997-4264.27-28.2021.238837>
93. Оніщенко О. Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 60–66.

<https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248740>

94. Погребняк Г. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.
95. Поліщук Я., Пухонська О. Собака як спостерігач і свідок історії. *Poznańskie Studia Slawistyczne*. 2021. № 20. С. 143–157. <https://doi.org/10.14746/PSS.2021.20.8>
96. Пономаренко О. Особливості українського національного світогляду та їхній вплив на формування поведінкових рис сучасного українського персонажа в аудіовізуальних мистецтвах : дис. ... д-ра мистецтва : 021 / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2025. 124 арк.
97. Правило І. Вибір жанрів та форм аудіовізуального мистецтва для фіксації та художнього переосмислення тем воєнного часу. *Культура України*. 2023. Вип. 82. С. 44–52. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.05>
98. Ремовська О. ЧЕРНОВ | 2000 метрів до Андріївки | відстань між військом і цивільними | «Оскар» і наступний фільм : відео. YouTube, 2025, 6 вересня. <https://www.youtube.com/watch?v=YjqBsKmF7Gw> (дата звернення: 17.08.2025)
99. Ро Дж. Б. Страшне добро / пер. з англ. І. Бодак. Київ : Лабораторія, 2024. 382 с.
100. Рябчук М. Постколоніальний синдром: спостереження. Київ : К.І.С., 2011. 240 с.
101. Сартр Ж.-П. Шляхи свободи. Смерть у душі / пер. з фр. О. Баратинська. Київ : Видавництво Жупанського, 2016. 312 с.
102. Сартр Ж.-П. Диявол і господь бог : п'єса / пер. з фр. О. Жупанський. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 160 с.
103. Сартр Ж.-П. Нудота / пер. з фр. Е. Євтушенко. Київ : BookChef, 2022. 256 с.
104. Січна Х. Образ дитини як центральний персонаж у фільмах жахів другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04

/ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2019. 231 арк.

105. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / ред. Л. Ушкалов. Едмонтон ; Київ : Видавництво Канадського інституту українських студій ; Майдан, 2011. 1399 с.

106. Скуратівський В. Культура: україно-європейські стратегіями. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2021. 480 с.

107. Софокл. Трагедії / пер. з дав.-грец. А. Содомора, Б. Тен, Н. Ващишин. Київ : Априорі, 2026. 520 с.

108. Струтинський В. (ред.). Давньогрецька трагедія : збірник / пер. з дав.-грец. Б. Тен. Київ : Дніпро, 1981. 230 с.

109. Стус В. Веселий цвинтар : поезії. Варшава : Видавниче агентство Об'єднання українців у Польщі, 1990. 110 с.

110. Сулей К. Особисті речі. Розповіді про одяг у концтаборах і таборах смерті / пер. з польськ. А. Савенець. Львів : Видавництво Старого Лева, 2025. 424 с.

111. Тарасов О. Ірина Цілик про документальну стрічку «Земля блакитна, ніби апельсин» : відео. YouTube, 2020, 5 лютого.

<https://www.youtube.com/watch?v=pq09-VzFTKU> (дата звернення: 16.08.2025)

112. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинська. Київ : Наш Формат, 2023. 384 с.

113. Тохман В. Ти наче камінь їла / пер. з польськ. А. Бондар. Київ : Човен, 2022. 136 с.

114. Тохман В. Сьогодні ми намалюємо смерть / пер. з польськ. А. Бондар. Київ : Човен, 2023. 180 с.

115. Тохман В. Піяння півнів, плач псів / пер. з польськ. А. Бондар. Київ : Човен, 2024. 208 с.

116. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Київ : Глобус-Прес, 2007. 464 с.

117. Тримбач С. Трансформації національної міфології: О. Довженко і кіношістдесятники. Українське кіно від 1960-х до сьогодні: Проблема виживання / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : Задруга, 2010. С. 9–19.
118. Турянський Й. Поза межами болю. Київ : Віхола, 2023. 176 с.
119. Українка Л. Повне академічне зібрання творів у чотирнадцяти томах. Т. 2 : Драматичні твори, 1907–1908. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. 422 с.
120. Франко І. Вибір із творів. Мюнхен : Наукове товариство ім. Шевченка, 1956. 395 с.
121. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 709 с.
122. Фройд З. По той бік принципу задоволення / пер. з нім. В. Чайковський. Харків : Фоліо, 2019. 155 с.
123. Фройд З. Тотем і табу / пер. з нім. В. Чайковський. Харків : Фоліо, 2023. 272 с.
124. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / пер. з фр. П. Таращук. Київ : Комубук, 2023. 452 с.
125. Чміль Г., Корабльова Н., Безручко О. Homo villicus у сучасному екранному середовищі. Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка : колективна монографія. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2024. Т. 10. С. 214–240.
126. Шевельов Ю. Кінець однієї легенди. Есеї та статті / упоряд. Є. Стасіневич. Київ : Віхола, 2025. 224 с.
127. Шевченко Н. Ремейк як крос-культурний феномен: постмодернізм, транскультура, неомодерн : дис. ... д-ра філософії : 034 / Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2025. 308 арк.
128. Шевченко Т. Кобзар. Мюнхен : Клуб приятелів Української книжки ; Іван Тиктор, 1960. 431 с.

129. Шіллер Ф. Розбійники. Підступність і кохання / пер. з нім. Б. Тен, Ю. Назаренко. Київ : Дніпро, 1985. 231 с.
130. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк ; наук. ред. О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 400 с.
131. Adorno T. W. Prisms. Cambridge : MIT Press, 1981. 272 p.
132. Agamben G. Homo sacer: Sovereign power and bare life. Stanford : Stanford University Press, 1998. 199 p.
133. Agamben G. Remnants of Auschwitz: The witness and the archive. New York : Zone Books, 1999. 175 p.
134. Alexander J. C. Toward a theory of cultural trauma. Cultural trauma and collective identity / J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka (Eds.). Berkeley : University of California Press, 2004. P. 1–30.
135. Alexander J. C., Eyerman R., Giesen B., Smelser N. J., Sztompka P. (Eds.). Cultural trauma and collective identity. Berkeley : University of California Press, 2004. 314 p.
136. Améry J. At the mind's limits. Bloomington : Indiana University Press, 1980. 111 p.
137. Arendt H. The human condition. 2nd ed. Chicago : University of Chicago Press, 1998. 370 p.
138. Arva E. L. The traumatic imagination. Rochester : Camden House, 2011. 348 p.
139. Assmann A. Cultural memory and Western civilization. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. 392 p.
140. Ataria Y., Gurevitz D., Pedaya H., Neria Y. (Eds.). Interdisciplinary handbook of trauma and culture. Cham : Springer, 2016. 395 p.
141. Azoulay A. The civil contract of photography. New York : Zone Books, 2008. 568 p.
142. Badiou A. Being and event / transl. O. Feltham. London : Continuum, 2005. 526 p.

143. Balaev M. The nature of trauma in American novels. Evanston : Northwestern University Press, 2012. 168 p.
144. Balaev M. Trauma studies. A companion to literary theory / ed. D. H. Richter. Hoboken : Wiley Blackwell, 2018. P. 360–372.
145. Barrett D. (Ed.). Trauma and dreams. Cambridge : Harvard University Press, 1996. 282 p.
146. Barthes R. Camera lucida: Reflections on photography / transl. R. Howard. New York : Hill and Wang, 1981. 119 p.
147. Baudrillard J. Fatal strategies / transl. P. Beitchman, W. G. J. Niesluchowski. Los Angeles : Semiotext(e), 2008. 185 p.
148. Bazin A. What is cinema? / transl. H. Gray. Berkeley : University of California Press, 1967. 183 p.
149. Beaty B. David Cronenberg's A History of Violence. Toronto : University of Toronto Press, 2008. 138 p.
150. Benjamin W. Selected writings, Volume 1: 1913–1926 / eds. M. Bullock, M. W. Jennings. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 1996. 475 p.
151. Benjamin W. Illuminations / transl. H. Zohn ; ed. H. Arendt. New York : Schocken Books, 2007. 282 p.
152. Benjamin W. The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media / eds. M. W. Jennings, B. Doherty, T. Y. Levin ; transl. E. Jephcott et al. Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press, 2008. 430 p.
153. Ben-Moshe Y., Ebbrecht-Hartmann T. Terror films: The socio-cultural reconstruction of trauma in contemporary Israeli cinema. Images. 2019. Vol. 25, No. 34. P. 69–86. <https://doi.org/10.14746/i.2019.34.05>
154. Bergson H. Creative evolution / transl. A. Mitchell. New York : Henry Holt, 1911. 407 p.
155. Bergson H. Matter and memory / transl. N. M. Paul, W. S. Palmer. London : George Allen & Unwin, 1929. 339 p.

156. Bergson H. *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* / transl. F. L. Pogson. Mineola : Dover Publications, 2001. 239 p.
157. Bergstrom J. (Ed.). *Endless night: Cinema and psychoanalysis, parallel histories*. Berkeley : University of California Press, 1999. 305 p.
158. Bertolini F. Truth and memory after catastrophe: Historical fact and the historical witness. *Dapim: Studies on the Holocaust*. 2015. Vol. 29, No. 1. P. 41–57.
<https://doi.org/10.1080/23256249.2014.985885>
159. Bloom H. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. New York : Oxford University Press, 1973. 157 p.
160. Borges J. L. *A universal history of infamy* / transl. N. T. di Giovanni. London : Penguin Books, 1975. 141 p.
161. Botia A. *The naturalization of "good" violence in recent films about the war on terror* : Master's thesis / Middle Tennessee State University. Murfreesboro, 2017. 152 p.
162. Brennan J. P. *Argentina's missing bones: Revisiting the history of the dirty war*. Oakland : University of California Press, 2018. 208 p.
163. Bruyn D. de. *The performance of trauma in moving image art*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014. 245 p.
164. Budryte D. Decolonization of trauma and memory politics: Insights from Eastern Europe. *Humanities*. 2016. Vol. 5, No. 1. P. 7.
165. Butler J. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. London : Verso, 2004. 168 p.
166. Butler J. *Frames of war: When is life grievable?* London : Verso, 2009. 193 p.
167. Cadava E. *Lapsus imaginis: The image in ruins*. *October*. 1997. No. 96. P. 35–60.
168. Callaghan M. (Ed.). *How trauma resonates: Art, literature and theoretical practice*. Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2014. 172 p.
169. Camus A. *The Myth of Sisyphus* / transl. J. O'Brien. London : Penguin Books, 2005. 111 p.

170. Cardoso E. P. Trauma, catastrophe, and contemporary conflicts: Documentary strategies for the narration of violence. *Diffractions: Graduate Journal for the Study of Culture*. 2023. Vol. 6 (2nd series). P. 143–151.
<https://doi.org/10.34632/diffractions.2023.11839>
171. Caruth C. *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
172. Caruth C. Parting words: Trauma, silence, and survival. *Intervalla*. 2014. Vol. 2. P. 20–33.
173. Caruth C. (Ed.). *Trauma: Explorations in memory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995. 277 p.
174. Česálková L., Praetorius-Rhein J., Val P., Villa P. (Eds.). *Non-fiction cinema in postwar Europe: Visual culture and the reconstruction of public space*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2024. 520 p.
175. Chikonzo K., Manyarara B. C. The construction of the discourse of violence in liberation war films: The case of *Catch a Fire* (2006). *Unisa Latin American Report*. 2014. Vol. 30, No. 1. P. 77–83.
176. Choe S. *Sovereign violence: Ethics and South Korean cinema in the new millennium*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2016. 319 p.
177. Choe S. (Ed.). *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*. London : Palgrave Macmillan, 2022. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-05390-0>
178. Cohn P. Joshua Oppenheimer. *BOMB Magazine*. 2012, December 18.
<https://bombmagazine.org/articles/2012/12/18/joshua-oppenheimer-1/> (дата звернення: 12.05.2025)
179. Conard M. T. (Ed.). *The philosophy of neo-noir*. Lexington : University Press of Kentucky, 2007. 222 p.
180. Daković N. The trauma of the others!? Yugoslav Holocaust films of the 1960s. *Philosophy and Society*. 2022. Vol. 33, No. 3. P. 519–534.
<https://doi.org/10.2298/FID2203519D>

181. Deleuze G. *Cinema 1: The movement-image* / transl. H. Tomlinson, B. Habberjam. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. 252 p.
182. Deleuze G. *Cinema 2: The time-image* / transl. H. Tomlinson, R. Galeta. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 338 p.
183. Deleuze G. *The logic of sense* / transl. M. Lester, C. Stivale. New York : Columbia University Press, 1990. 393 p.
184. Deleuze G., Guattari F. *What is philosophy?* / transl. H. Tomlinson, G. Burchell. New York : Columbia University Press, 1994. 253 p.
185. Demaria C., Violi P. The act of documenting: Joshua Oppenheimer's *The Act of Killing*. *Media, War & Conflict*. 2020. Vol. 13, No. 1. P. 88–104.
<https://doi.org/10.1177/1750635219871910>
186. Derrida J. *Margins of philosophy* / transl. A. Bass. Chicago : University of Chicago Press, 1982. 330 p.
187. Dixon W. W. *Film noir and the cinema of paranoia*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. 208 p.
188. Dodds K. Screening terror: Hollywood, the United States and the construction of danger. *Critical Studies on Terrorism*. 2008. Vol. 1, No. 2. P. 227–243.
<https://doi.org/10.1080/17539150802184629>
189. Dudai R. Trauma in translation: Crossing the boundaries between psychoanalysis and film. *Projections*. 2014. Vol. 8, No. 1. P. 41–60.
<https://doi.org/10.3167/proj.2014.080104>
190. Eco U. (Ed.). *On beauty: A history of a Western idea* / transl. A. McEwen. London : Secker & Warburg, 2004. 438 p.
191. Eco U. (Ed.). *On ugliness* / transl. A. McEwen. London : Harvill Secker, 2007. 454 p.
192. Edwards D. Cinematic scar tissue: An interview with Joshua Oppenheimer on *The Act of Killing*. *Senses of Cinema*. 2013. No. 67.

<https://www.sensesofcinema.com/2013/feature-articles/cinematic-scar-tissue-an-interview-with-joshua-oppenheimer-on-the-act-of-killing/> (дата звернення: 12.05.2025)

193. Elm M. Screening Trauma: Reflections on Cultural Trauma and Cinematic Horror in Roman Polanski's Filmic Oeuvre. *The horrors of trauma in cinema: Violence, void, visualization* / eds. M. Elm, K. Kabalek, J. B. Köhne. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014. P. 46–67.

194. Elm M., Kabalek K., Köhne J. B. (Eds.). *The horrors of trauma in cinema: Violence, void, visualization*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2014. 355 p.

195. Elsaesser T. Postmodernism as mourning work. *Screen*. 2001. Vol. 42, No. 2. P. 193–201.

196. Elsaesser T. *German cinema: Terror and trauma since 1945*. New York : Routledge, 2014. 352 p.

197. Felman S., Laub D. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York : Routledge, 1992. 294 p.

198. Fisher A. *Blood in the streets: Histories of violence in Italian crime cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2019. 240 p.

199. Flanagan M. Towards an aesthetic of slow in contemporary cinema. *16:9 Danish Journal of Film Studies*. 2008. Vol. 6, No. 29.

200. Flanagan M. 'Slow cinema': Temporality and style in contemporary art and experimental film : Doctoral dissertation / University of Exeter. Exeter, 2012. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4432> (дата звернення: 14.10.2025)

201. Foucault M. *Language, madness, and desire: On literature* / transl. R. Bononno ; eds. P. Artières, J.-F. Bert, M. Potte-Bonneville, J. Revel. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2015. 192 p.

202. Freud S. Mourning and melancholia. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Vol. 14 (1914–1916) / transl. J. Strachey. London : The Hogarth Press, 1957. P. 243–258.
203. Freud S. The aetiology of hysteria. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Vol. 3 / ed. and transl. J. Strachey. London : Hogarth Press, 1962. P. 187–221.
204. Gadamer H.-G. Philosophical hermeneutics / ed. and transl. D. E. Linge. Berkeley : University of California Press, 1977. 243 p.
205. Gadamer H.-G. On the truth of the word. The relevance of the beautiful and other essays / ed. R. Bernasconi ; transl. N. Walker. Cambridge : Cambridge University Press, 1986. P. 134–152.
206. Ginsberg T. Ruins and remembrance: Screen memories of post-Franco Spain. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 2004. Vol. 8, No. 1. P. 101–117.
207. Goldberg A. Trauma, narrative, and two forms of death. *Literature and Medicine*. 2006. Vol. 25, No. 1. P. 122–141.
208. Greene N. Landscapes of loss: The national past in postwar French cinema. Princeton : Princeton University Press, 1999. 234 p.
209. Greimas A. J. Structural semantics: An attempt at a method / transl. D. McDowell, R. Schleifer, A. Velie. Lincoln : University of Nebraska Press, 1983. 338 p.
210. Guerin F., Hallas R. (Eds.). The image and the witness: Trauma, memory and visual culture. London : Wallflower Press, 2007. 256 p.
211. Gutiérrez-Albilla J. D. Aesthetics, ethics and trauma in the cinema of Pedro Almodóvar. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017. 221 p.
212. Halbwachs M. On collective memory / ed. and transl. L. A. Coser. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 244 p.
213. Hamel J. Somatic art therapy: Alleviating pain and trauma through art / transl. H. Hamel. New York : Routledge, 2021. 184 p.

214. Hammond P. (Ed.). *Screens of terror: Representations of war and terrorism in film and television since 9/11*. Bury St Edmunds : Abramis Academic, 2011. 340 p.
215. Heath M. Aristotle and the value of tragedy. *Oxford Scholarship Online*. 2014. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199685547.003.0002>
216. Hegel G. W. F. *Aesthetics: Lectures on fine art*. Vol. 1 / transl. T. M. Knox. Oxford : Oxford University Press, 1988. 627 p.
217. Heidegger M. *Being and time* / transl. J. Macquarrie, E. Robinson. New York : Harper & Row, 1962. 589 p.
218. Herman J. L. *Trauma and recovery: The aftermath of violence — from domestic abuse to political terror*. New York : Basic Books, 1992. 276 p.
219. Herr M. *Dispatches*. New York : Alfred A. Knopf, 1977. 260 p.
220. Hertz G. *Violence and meaning in the theater of war. Semiotics beyond agency*. New York : Routledge, 2020. P. 201–225.
221. Hill A. Documentary imaginary: Production and audience research of *The Act of Killing* and *The Look of Silence*. *Journalism*. 2021. Vol. 22, No. 9. <https://doi.org/10.1177/13675494211033291>
222. Hirsch J. *Afterimage: Film, trauma, and the Holocaust*. Philadelphia : Temple University Press, 2004. 213 p.
223. Hirsch M. The generation of postmemory. *Poetics Today*. 2008. Vol. 29, No. 1. P. 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
224. Holmes E. A., Bourne C. Inducing and modulating intrusive emotional memories: A review of the trauma film paradigm. *Acta Psychologica*. 2007. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2007.11.002>
225. Homolar A., Rodríguez-Merino P. A. Making sense of terrorism: A narrative approach to the study of violent events. *Critical Studies on Terrorism*. 2019. Vol. 12, No. 4. P. 561–581. <https://doi.org/10.1080/17539153.2019.1585150>
226. Horeck T., Kendall T. (Eds.). *The new extremism in cinema: From France to Europe*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2011. 248 p.

227. Huhtamo E., Parikka J. (Eds.). *Media archaeology: Approaches, applications, and implications*. Berkeley : University of California Press, 2011. 368 p.
228. Iribarren T., Canadell R., Fernández J.-A. (Eds.). *Narratives of violence*. Venice : Edizioni Ca' Foscari, 2021. <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-460-8>
229. Jacobs R. N. Jeffrey Alexander and the development of cultural sociology. *Sociologia & Antropologia*. 2019. Vol. 9, No. 1. P. 259–265.
<https://doi.org/10.1590/2238-38752019v9i111>
230. Jelača D. Women's cinema of trauma: Affect, movement, time. *European Journal of Women's Studies*. 2016. Vol. 23, No. 4. P. 335–352.
<https://doi.org/10.1177/1350506816666891>
231. Kafka F. *The castle* / transl. A. Bell ; ed. R. Robertson. Oxford : Oxford University Press, 2009. 368 p.
232. Kafka F. *The trial* / transl. M. Mitchell ; ed. R. Robertson. Oxford : Oxford University Press, 2009. 192 p.
233. Kaplan E. A. *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2005. 208 p.
234. Kaplan E. A. *Climate trauma: Foreseeing the future in dystopian film and fiction*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2016. 195 p.
235. Kaplan E. A., Wang B. (Eds.). *Trauma and cinema: Cross-cultural explorations*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2008. 265 p.
236. Kendrick J. *Hollywood bloodshed: Violence in 1980s American cinema*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2009. 272 p.
237. Kerner A. M., Knapp J. L. *Extreme cinema: Affective strategies in transnational media*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016. 176 p.
238. Kierkegaard S. *The concept of anxiety* / transl. R. Thomte. Princeton : Princeton University Press, 1981. 256 p.
239. Kierkegaard S. *Fear and trembling* / transl. H. V. Hong, E. H. Hong. Princeton : Princeton University Press, 1983. 266 p.

240. Kim S. Y. Crisis in neoliberal Asia: Violence in contemporary Korean and Japanese cinema : Doctoral dissertation / University of Iowa. Iowa City, 2016. 327 p.
241. Kopf M. Trauma, narrative, and the art of witnessing. *Literature and Medicine*. 2006. Vol. 25, No. 1. P. 122–141.
242. Kristeva J. Powers of horror: An essay on abjection / transl. L. S. Roudiez. New York : Columbia University Press, 1982. 219 p.
243. Lacan J. The four fundamental concepts of psychoanalysis: The seminar of Jacques Lacan, Book XI / ed. J.-A. Miller ; transl. A. Sheridan. New York : W. W. Norton, 1998. 290 p.
244. LaCapra D. Trauma, absence, loss. *Critical Inquiry*. 1999. Vol. 25, No. 4. P. 696–727.
245. LaCapra D. Writing history, writing trauma. 2nd ed. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2014. 256 p.
246. Lara M. P. Narrating evil: A postmetaphysical theory of reflective judgment. New York : Columbia University Press, 2007. 230 p.
247. Le Roy F., Stalpaert C., Verdoodt S. Introduction: Performing cultural trauma in theatre and film. Between representation and experience. *Arcadia: International Journal for Literary Studies*. 2010. Vol. 45, No. 2.
248. Lessing G. E. Hamburg dramaturgy / transl. H. Zimmern. New York : Dover Publications, 1962. 284 p.
249. Lessing G. E. Laocoon: An essay on the limits of painting and poetry / transl. E. A. McCormick. Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1962. 200 p.
250. Levinas E. Totality and infinity / transl. A. Lingis. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1969. 307 p.
251. Levine P. A. Waking the tiger: Healing trauma. The innate capacity to transform overwhelming experiences. Berkeley : North Atlantic Books, 1997. 269 p.
252. Lihus M., Castello Branco P. (Eds.). Thinking Ukrainian cinema. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2023. No. 15.

253. Lotman J. *Semiotics of cinema* / transl. M. E. Suino. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1976. 139 p.
254. Lubkemann S. C. More than violence: An anthropological approach to wartime behavior. *AnthroNotes*. 2007. Vol. 28, No. 2. P. 12–18.
255. Lubkemann S. C. *Culture in chaos: An anthropology of the social condition in war*. Chicago : University of Chicago Press, 2008. 352 p.
256. Lucas M. Documentary, trauma and an ethics of knowing. *Post Script*. 2017. Vol. 36, No. 2–3. P. 98–115.
257. Luckhurst R. *The trauma question*. New York : Routledge, 2008. 240 p.
258. Luckhurst R. Reflections on Joan Didion's *The year of magical thinking*. *New Formations*. 2009. No. 67. P. 91–100. <https://doi.org/10.3898/newf.67.08.2009>
259. Lyotard J.-F. *The postmodern condition: A report on knowledge* / transl. G. Bennington, B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984. 110 p.
260. Maeterlinck M. *The works of Maurice Maeterlinck*. 2nd ed. London : Methuen & Co., Ltd., 1911. 334 p.
261. Maritain J. *The responsibility of the artist*. Jacques Maritain Center, University of Notre Dame, 2024.
https://maritain.nd.edu/assets/594326/jacques_maritain_the_responsibility_of_the_artist.pdf (дата звернення: 21.08.2025)
262. Marks L. U. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. 225 p.
263. Marlowe C. *The plays*. Ware : Wordsworth Editions, 2000. 560 p.
264. Masłoń S. *Secret violences: The political cinema of Michelangelo Antonioni, 1960–1975*. New York : Bloomsbury Academic, 2023. 185 p.
265. Massumi B. *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham : Duke University Press, 2002. 328 p.
266. Mazaj M. Eastern European cinema on the margins. *Situations: Project of the Radical Imagination*. 2011. Vol. 4, No. 1. P. 189–207.

267. McKee R. *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York : ReganBooks, 1997. 466 p.
268. Merback M. B. *The thief, the cross and the wheel: Pain and the spectacle of punishment in medieval and Renaissance Europe*. London : Reaktion Books, 1999. 336 p.
269. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of perception* / transl. D. A. Landes. New York : Routledge, 2012. 608 p.
270. Miller A. *The theater essays of Arthur Miller*. New York : Da Capo Press, 1996. 432 p.
271. Mulvey L. *Visual and other pleasures*. Bloomington : Indiana University Press, 1989. 201 p.
272. Nichols B. *Introduction to documentary*. Bloomington : Indiana University Press, 2001. 223 p.
273. Nora P. *Between memory and history: Les lieux de mémoire*. *Representations*. 1989. No. 26. P. 7–24.
274. Nordstrom C. *Shadows of war: Violence, power, and international profiteering in the twenty-first century*. Berkeley : University of California Press, 2004. 328 p.
275. Olsen B., Pétursdóttir Þ. (Eds.). *Ruin memories: Materialities, aesthetics and the archaeology of the recent past*. New York : Routledge, 2014. 492 p.
276. Oppenheimer J. *Build my gallows high: Joshua Oppenheimer on The Act of Killing*. *Sight and Sound*. 2013. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/build-my-gallows-high-joshua-oppenheimer-act-killing> (дата звернення: 12.05.2025)
277. Pederson J. *Speak, trauma: Toward a revised understanding of literary trauma theory*. *Narrative*. 2014. Vol. 22, No. 3. P. 333–353.
<https://doi.org/10.1353/nar.2014.0018>
278. Pike D. *Review of Achilles in Vietnam: Combat trauma and the undoing of character*, by J. Shay. *Scholia*. 1995. Vol. 4. P. 127–152.

279. Plate S. B. (Ed.). *Representing religion in world cinema: Filmmaking, mythmaking, culture making*. New York : Palgrave Macmillan, 2003. 272 p.
280. Postman N. *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business*. New York : Penguin Books, 1985. 184 p.
281. Puckett K. *War pictures: Cinema, violence, and style in Britain, 1939–1945*. New York : Fordham University Press, 2017. 288 p.
282. Rancière J. *The ignorant schoolmaster: Five lessons in intellectual emancipation*. Stanford : Stanford University Press, 1991. 150 p.
283. Rancière J. *The emancipated spectator / transl. G. Elliott*. London : Verso, 2009. 134 p.
284. Resina J. R. (Ed.). *Burning darkness: A half century of Spanish cinema*. Albany : SUNY Press, 2012. 318 p.
285. Ricœur P. *Time and narrative*. Vol. 1 / transl. K. McLaughlin, D. Pellauer. Chicago : University of Chicago Press, 1984. 274 p.
286. Ricœur P. *Oneself as another / transl. K. Blamey*. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 368 p.
287. Rosenkranz K. *Aesthetics of ugliness / eds. and transl. A. Pop, M. Widrich*. London : Bloomsbury Academic, 2015. 312 p.
288. Rothberg M. *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford : Stanford University Press, 2009. 368 p.
289. Rothman W. *Hitchcock: The murderous gaze*. 2nd ed. Albany : SUNY Press, 2012. 501 p.
290. Roy S. S. *Mending to live: Memory, trauma and narration in the writings of Kazuo Ishiguro, Herta Müller and W. G. Sebald*. *Humanicus*. 2011. No. 6. P. 1–15.
291. Russell D. (Ed.). *Rape in art cinema*. New York : Continuum International Publishing Group, 2010. 244 p.

292. Rust A. *Passionate detachments: Technologies of vision and violence in American cinema, 1967–1974*. Albany : State University of New York Press, 2017. 208 p.
293. Saloul I., Violi P., Lorusso A. M., Demaria C. (Eds.). *Questioning traumatic heritage: Spaces of memory in Europe and South America*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2024. 256 p.
294. Sartre J.-P. *Being and nothingness / transl. H. E. Barnes*. New York : Philosophical Library, 1956. 628 p.
295. Schelling F. W. J. *The philosophy of art / transl. D. W. Stott*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989. 280 p.
296. Schopenhauer A. *The world as will and representation. Vol. 1 / transl. E. F. J. Payne*. New York : Dover Publications, 1969. 534 p.
297. Schwartz A. *The post-traumatic growth guidebook: Practical mind-body tools to heal trauma, foster resilience and awaken your potential*. Eau Claire : PESI Publishing & Media, 2020. 248 p.
298. Seierstad Å. *One of us: The story of Anders Breivik and the massacre in Norway*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2015. 519 p.
299. Shapiro R. *The trauma treatment handbook: Protocols across the spectrum*. New York : W. W. Norton & Company, 2010. 256 p.
300. Shaw T. *Cinematic terror: A global history of terrorism on film*. New York : Bloomsbury Academic, 2015. 315 p.
301. Shay J. *Achilles in Vietnam: Combat trauma and the undoing of character*. New York : Atheneum, 1994. 246 p.
302. Smith M. *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2022. 316 p.
303. Sobchack V. *Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary*. *Quarterly Review of Film Studies*. 1984. Vol. 9, No. 4. P. 283–300. <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>

304. Sobchack V. The address of the eye: A phenomenology of film experience. Princeton : Princeton University Press, 1992. 337 p.
305. Sobchack V. Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture. Berkeley : University of California Press, 2004. 328 p.
306. Steiner G. The death of tragedy. Oxford : Oxford University Press, 1980. 355 p.
307. Tang L. The unspeakable: Trauma affected narratives. CINDER: Creative Interventions, Narratives, Designs, Enactments, Research. 2020. No. 3.
<https://ojs.deakin.edu.au/index.php/cinder/article/view/952> (дата звернення: 27.02.2024)
308. Taylor A. Troubled everyday: The aesthetics of violence and the everyday in European art cinema. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017. 137 p.
309. Ten Brink J., Oppenheimer J. (Eds.). Killer images: Documentary film, memory and the performance of violence. London : Wallflower Press, 2012. 330 p.
310. Todd R. William Blake: The artist. London : Studio Vista / Dutton, 1971. 160 p.
311. Torchin L. Creating the witness: Documenting genocide on film, video, and the Internet. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2012. 267 p.
312. Toth J. Toni Morrison's *Beloved* and the rise of historioplastic metafiction. A companion to American fiction 1865–1914 / ed. R. Bradford. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2014. P. 41–52.
313. Toth J. Truth and metafiction: Plasticity and renewal in American narrative. New York : Bloomsbury, 2020. 264 p.
314. Trigg D. The memory of place: A phenomenology of the uncanny. Athens : Ohio University Press, 2012. 352 p.
315. Tsika N. Traumatic imprints: Cinema, military psychiatry, and the aftermath of war. Oakland : University of California Press, 2018. 290 p.
316. Unamuno M. de. The tragic sense of life in men and in peoples / transl. J. E. Crawford Fritch. London : Macmillan, 1926. 330 p.

317. Van der Hart O., Nijenhuis E. R. S., Steele K. The haunted self: Structural dissociation and the treatment of chronic traumatization. New York : W. W. Norton, 2006. 428 p.
318. Van Liere L., Sremac S. (Eds.). Trauma and nostalgia: Practices in memory and identity. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2024. 208 p.
319. Violi P. Landscapes of memory: Trauma, space, history. The spectralities reader / eds. M. Blanco, P. Peeren. New York : Bloomsbury, 2014. P. 90–105.
320. Violi P. Landscapes of memory: Trauma, space, history / transl. A. McEwen. Bern : Peter Lang, 2017. 324 p.
321. Watts P. Roland Barthes' cinema. Oxford : Oxford University Press, 2016. 185 p.
322. Westwell G. Regarding the pain of others: Scenarios of obligation in post-9/11 US cinema. *Journal of American Studies*. 2011. Vol. 45, No. 4. P. 815–834.
323. Whitehead N. L. On the poetics of violence. *Violence* / ed. N. L. Whitehead. Santa Fe : School of American Research Press, 2004. P. 55–77.
324. Williams R. Modern tragedy. Stanford : Stanford University Press, 1966. 204 p.
325. Witt M. The death(s) of cinema according to Godard. *Screen*. 1999. Vol. 40, No. 3. P. 331–340.
326. Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus* / transl. D. F. Pears, B. F. McGuinness. New York : Routledge, 2001. 108 p.
327. Wittgenstein L. *Philosophical investigations* / transl. G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, J. Schulte. Rev. 4th ed. Oxford : Wiley-Blackwell, 2009. 592 p.
328. Wolf N. *Expressionism*. Köln : Taschen, 2004. 96 p.
329. Wolf S. *Meaning in life and why it matters*. Princeton : Princeton University Press, 2010. 116 p.
330. Zimbardo P. *The Lucifer effect: Understanding how good people turn evil*. New York : Random House, 2007. 551 p.

331. Zolkos M. Traumatic stories, cinematic recuperations: Memories of Polish responses to the Jewish Holocaust in contemporary cinema : Conference paper. 2015.
<https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4799.1520>
332. Žižek S. Violence: Six sideways reflections. New York : Picador, 2008. 217 p.
333. Žižek S. Living in the end times. London : Verso, 2011. 504 p.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

УКРАЇНСЬКІ ІГРОВІ ФІЛЬМИ

1. «Атлантида», 2019, 108 хв., вироб.: Гармата Філім; Limelite; ForeFilms. Реж., сцен., опер. Валентин Васянович. В ролях: **Андрій Римарук (Сергій)**, Людмила Білека (Катя), Василь Антоняк (Василь), інші.
2. «Відблиск», 2021, 122 хв., вироб.: Arsenal Films; Limelite; ForeFilms. Реж., сцен., опер. Валентин Васянович. В ролях: **Роман Луцький (Сергій)**, Ніка Мислицька (Поліна), Надія Левченко, Андрій Римарук, інші.
3. «Погані дороги», 2020, 124 хв., вироб.: Kristi Films; Український культурний фонд. Реж., сцен. Наталія Ворожбит, опер. Володимир Іванов. В ролях: **Юрій Кулініч, Оксана Черкашина, Ігор Колтовський, Зоя Барановська, Марина Клімова, Оксана Вороніна**, інші.
4. «Клондайк», 2022, 100 хв., вироб.: Protim Video Production; Kedr Film (Україна / Туреччина). Реж., сцен. Марина Ер Горбач, опер. Святослав Булаковський. В ролях: **Оксана Черкашина (Ірка), Сергій Шадрін (Толік)**, Олег Щербина, Олег Шевчук, Євген Єфремов, Артур Арамян, інші.
5. «Додому», 2019, 96 хв., вироб.: Limelite. Реж. Наріман Алієв, сцен. Наріман Алієв (у співавт. з Марисею Нікітюк), опер. Антон Фурса. В ролях: **Ахтем Сеїтаблаєв (Мустафа), Ремзі Білялов (Алім), Віктор Жданов**, інші.
6. «Забуті», 2019, 105 хв., вироб.: Директорія Кіно; Lehmann Sisters. Реж. Дар'я Онищенко, сцен. Дар'я Онищенко та Клаудія Леманн, опер. Ерол Зубчевич. В ролях: **Марина Кошкіна (Ніна), Данііл Каменський (Андрій), Василь Кухарський**, Олексій Горбунов, інші.
7. «Бачення метелика», 2022, 107 хв., вироб.: 4 Film; Tabor Production; MasterFilm; Sisyfos Film Production. Реж. Максим Наконечний, сцен. Максим

Наконечний та Ірина Цілик, опер. Христина Лизогуб. В ролях: **Ріта Бурковська, Любомир Валівоч, Наталка Ворожбит, Мирослав Гай, інші.**

8. «**Плем'я**», 2014, 130 хв., вироб.: Гармата Фіلم Продакшн. Реж., сцен. Мирослав Слабошпицький, опер. Валентин Васянович. В ролях: **Григорій Фесенко, Яна Новікова, Роза Бабій, Олександр Дзядевич, Ярослав Білецький, Іван Тишко, інші.**

9. «**Ля Палісіада**», 2023, 100 хв., вироб.: Сучасне Українське Кіно; Віател. Реж. Філіп Сотниченко, сцен. Філіп Сотниченко (у співавт. з Аліною Панасенко), опер. Володимир Усик. В ролях: **Андрій Журба, Новруз Пашаєв, Валерія Олейникова, Олена Медведєва-Мамчур, інші.**

10. «**Кіборги**», 2017, 112 хв., вироб.: Ідас Фіلم. Реж. Ахтем Сеїтаблаєв, сцен. Наталія Ворожбит, опер. Юрій Король. В ролях: **В'ячеслав Довженко, Роман Ясіновський, Макар Тихомиров, Андрій Ісаєнко, інші.**

УКРАЇНСЬКІ ДОКУМЕНТАЛЬНІ ФІЛЬМИ

10. «**20 днів у Маріуполі**», 2023, 94 хв., вироб.: Associated Press; Frontline (PBS). Реж., опер. Мстислав Чернов; опер. Євген Малолєтка. Документальний фільм.

11. «**2000 метрів до Андріївки**», 2025, 98 хв., вироб.: Associated Press; Frontline (PBS). Реж. Мстислав Чернов. Документальний фільм.

12. «**Земля блакитна, ніби апельсин**», 2020, 74 хв., вироб.: O'Horizont; Docudays UA. Реж. Ірина Цілик, опер. Микита Кузьменко. Документальний фільм (у центрі — Анна та її діти).

13. «**Куба і Аляска**», 2025, 96 хв., вироб.: Docudays UA. Реж. Єгор Трояновський. Документальний фільм (у центрі — бойові медики Юлія Сідорова («Куба») та Олександра Лисицька («Аляска»)).

14. «**Порцелянова війна**», 2024, 87 хв., вироб.: Finch No Worries (Австралія / США / Україна). Реж. Брендан Белломо та Слава Леонт'єв. Документальний фільм (у центрі — Слава Леонт'єв, Аня Стасенко, Андрій Стефанов).
15. «**Реал**» / Real (Україна, 2024), 74 хв., вироб.: Oleg Sentsov Production. Реж. Олег Сенцов. Документальний фільм.

УКРАЇНСЬКА АНІМАЦІЯ

16. «**Я померла в Ірпені**», 2024, 11 хв., вироб.: Україна / Словаччина. Реж., сцен. Анастасія Фалілеєва. Анімаційний документальний короткометражний фільм.

УКРАЇНСЬКІ СЕРІАЛИ

17. «**Перші дні**», 2023, 6 епізодів по ~30 хв., вироб.: FILM.UA Group (Україна / Швеція / Норвегія / Фінляндія). Шоуранерка Анастасія Лодкіна. Реж.: Катя Царік, Павло Остріков, Олексій Єсаков, Тала Пристаєцька, Артем Литвиненко, Валентин Шпаков. В ролях: **Оксана Жданова, Антоніна Хижняк, Тарас Цимбалюк, В'ячеслав Довженко, Олександр Рудинський, інші.**

ЗАРУБІЖНІ ФІЛЬМИ

18. «**Зона інтересу**» / **The Zone of Interest** (Велика Британія / Польща, 2023), 105 хв., вироб.: A24; Film4; Access Entertainment; JW Films. Реж. Джонатан Глейзер (за романом Мартіна Еміса), опер. Лукаш Жаль. В ролях: **Крістіан Фрідель** (Рудольф Гесс), **Сандра Гюллер** (Гедвіг Гесс), інші.
19. «**Для Сами**» / **For Sama** (Велика Британія / Сирія, 2019), 95 хв., вироб.: Channel 4; ITN Productions. Реж. Ваад аль-Катеб та Едвард Уоттс. Документальний фільм.

20. «Насіння священного інжиру» / **The Seed of the Sacred Fig** (Німеччина / Франція, 2024), 168 хв., вироб.: Komplizen Film; Les Films du Losange. Реж., сцен. Могаммад Расулоф, опер. Пуйа Джафарі. В ролях: **Місаг Заре**, Сетаре Малікі, Ніаз Амані, Рая Монтаганіпур, інші.
21. «Вальс із Баширом» / **Waltz with Bashir** (Ізраїль / Франція / Німеччина / США / Фінляндія / Швейцарія / Бельгія / Австралія, 2008), 87 хв., вироб.: Bridgit Folman Film Gang; Razor Film Produktion; Arte France Cinéma. Реж., сцен. Арі Фольман. Анімаційний документальний фільм.
22. «Грбавіца» / **Grbavica** (Боснія і Герцеговина / Австрія / Німеччина / Хорватія, 2006), 90 хв., вироб.: Deblokada; coop99 filmproduktion; Cinemart. Реж., сцен. Ясміла Жбанич, опер. Крістоф Ойтнер. В ролях: **Міріана Каранович** (Есма), Луна Мійович (Сара), інші.
23. «Хіросіма, любов моя» / **Hiroshima mon amour** (Франція / Японія, 1959), 90 хв., вироб.: Argos Films; Como Films; Daiei Films. Реж. Ален Рене, сцен. Маргеріт Дюрас, опер. Саша Верні. В ролях: **Еммануель Ріва** (Вона), **Ейджі Окада** (Він), інші.
24. «Ніч і туман» / **Nuit et brouillard** (Франція, 1956), 32 хв., вироб.: Argos Films; Como Films. Реж. Ален Рене, сцен. Жан Кейроль, опер. Саша Верні. Документальний фільм.
25. «Шоа» / **Shoah** (Франція, 1985), 566 хв., вироб.: Les Films Aleph; Historia Films. Реж. Клод Ланцман. Документальний фільм.
26. «Іда» / **Ida** (Польща / Данія, 2013), 80 хв., вироб.: Opus Film; Neimatfilm; Phoenix Film Investments. Реж. Павел Павліковський, сцен. Павел Павліковський та Ребека Ленкевич, опер. Лукаш Жаль та Ришард

- Ленчевський. В ролях: **Агата Тшебуховська** (Анна / Іда), **Агата Кулеша** (Ванда), Давід Огороднік, інші.
27. «**Піаніст**» / **The Pianist** (Франція / Німеччина / Велика Британія / Польща, 2002), 150 хв., вироб.: Heritage Films; Studio Babelsberg; R.P. Productions. Реж. Роман Поланскі, сцен. Роналд Гарвуд, опер. Павел Едельман. В ролях: **Едріан Броді** (Владислав Шпільман), Томас Кречманн (Вільм Гозенфельд), інші.
28. «**Лихвар**» / **The Pawnbroker** (США, 1964), 116 хв., вироб.: Landau-Unger Company. Реж. Сідні Люмет, сцен. Давид Фрідкін та Мортон Файн, опер. Боріс Кауфман. В ролях: **Род Стайгер** (Сол Назерман), інші.
29. «**Жанна Дільман, 23 набережна Комерції, 1080 Брюссель**» / **Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (Бельгія / Франція, 1975), 201 хв., вироб.: Paradise Films; Unité Trois. Реж., сцен. Шанталь Акерман, опер. Бабетт Мангольт. В ролях: **Дельфін Серіг** (Жанна Дільман), інші.
30. «**Полювання**» / **La caza** (Іспанія, 1966), 87 хв., вироб.: Elías Querejeta P.C. Реж. Карлос Саура, сцен. Карлос Саура та Анхель Фернандес-Сантос, опер. Луїс Квадрато. В ролях: **Ісмаель Мерло, Альфредо Майо**, інші.
31. «**Швидкий бігун**» / **Atanarjuat: The Fast Runner** (Канада, 2001), 172 хв., вироб.: Isuma Productions; National Film Board of Canada. Реж. Захаріас Кунук, сцен. Пол Апак Англірк, опер. Норман Кон. В ролях: Натар Унгалааг (Атанарджуат), інші.
32. «**Виводок**» / **The Brood** (Канада, 1979), 92 хв., вироб.: Mutual Productions. Реж., сцен. Девід Кроненберг, опер. Марк Ірвін. В ролях: **Олівер Рід, Саманта Еггар**, інші.
33. «**Муха**» / **The Fly** (США / Канада, 1986), 96 хв., вироб.: Brooksfilm. Реж. Девід Кроненберг, сцен. Чарлз Едвард Поуг та Девід Кроненберг, опер. Марк

- Ірвін. В ролях: **Джефф Голдблюм** (Сет Брандл), **Джина Девіс** (Вероніка Квайф), інші.
34. «**Заворожений**» / **Spellbound** (США, 1945), 111 хв., вироб.: Selznick International Pictures. Реж. Алфред Гічкок, сцен. Бен Хект, опер. Джордж Барнс. В ролях: **Інгрід Бергман** (Констанс Петерсон), **Грегорі Пек** (Джон Балантайн), інші.
35. «**Марні**» / **Marnie** (США, 1964), 130 хв., вироб.: Universal Pictures. Реж. Алфред Гічкок, сцен. Джей Прессон Аллен, опер. Роберт Беркс. В ролях: **Тіппі Гедрен** (Марні Едгар), **Шон Коннері** (Марк Ратленд), інші.
36. «**Веселі ігри**» / **Funny Games** (Австрія, 1997), 108 хв., вироб.: Wega Film. Реж., сцен. Міхаель Ганеке, опер. Юрген Юргес. В ролях: **Сюзанна Лотар** (Анна), **Улріх Мюе** (Георг), інші.
37. «**Полуденні тенета**» / **Meshes of the Afternoon** (США, 1943), 14 хв., вироб.: Майя Дерен та Александер Гаммід. Реж. Майя Дерен та Александер Гаммід. В ролях: **Майя Дерен**, Александер Гаммід.
38. «**Нічні крики: Сільська трагедія**» / **Night Cries: A Rural Tragedy** (Австралія, 1989), 18 хв., вироб.: Australian Film Commission. Реж., сцен. Трейсі Моффат. В ролях: Марджорі Девідсон, Джималі Цукай.
39. «**Чорнобиль**» / **Chernobyl** (США / Велика Британія, 2019), мінісеріал, 5 епізодів по ~60 хв., вироб.: НВО; Sky UK; Sister Pictures; The Mighty Mint; Word Games. Реж. Юган Ренк, сцен. Крейг Мейзін. В ролях: Джаред Гарріс (Валерій Легасов), Стеллан Скарсгорд (Борис Щербина), Емілі Вотсон (Уляна Хом'юк), інші.

40. «Син Саула» / **Saul fia** (Угорщина, 2015), 107 хв., вироб.: Laokoon Filmgroup.
Реж. Ласло Немеш, сцен. Ласло Немеш та Клара Ройер, опер. Матіас Ердей.
В ролях: **Ґеза Рьоріг** (Саул Аусландер), інші.
41. «Рим, відкрите місто» / **Roma città aperta** (Італія, 1945), 100 хв., вироб.:
Excelsa Film. Реж. Роберто Росселліні, сцен. Серджо Амідеї та Федеріко
Фелліні, опер. Убальдо Арата. В ролях: **Алдо Фабрізі** (дон П'єтро), **Анна
Маньяні** (Піна), інші.
42. «Німеччина. Рік нульовий» / **Germania anno zero** (Італія / Франція /
Німеччина, 1948), 78 хв., вироб.: Tevere Film; Produzione Salvo D'Angelo;
Union Générale Cinématographique. Реж., сцен. Роберто Росселліні, опер. Робер
Жуйяр. В ролях: Едмунд Мешке (Едмунд), Ернст Піттшау (батько), Інґетрауд
Гінце (Єва), інші.

ДОДАТКИ



*Рис. 2.2. Кадр з фільму «Полювання» (реж. К. Саура, 1966):
персонажі у ландшафті колишнього поля бою.
Скріншот авторки. Тут і далі — використано з науковою метою.*



*Рис. 2.3а. Кадр з фільму «Швидкий бігун» (реж. З. Кунук, 2001):
герой у просторі арктичної тундри. Скріншот авторки.*



*Рис. 2.3б. Кадр з фільму «Швидкий бігун» (реж. З. Кунук, 2001):
оголене тіло героя в арктичному просторі під час втечі. Скріншот авторки.*



*Рис. 2.4а. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019):
герої на фоні індустріального пейзажу.*

Джерело: Arthouse Traffic.



*Рис. 2.4б. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019):
сцена купання героя в ківші екскаватора.*

Джерело: Arthouse Traffic.



Рис. 2.4с. Кадр із фільму «Атлантида» (реж. В. Васянович, 2019):

сцена ексгумації.

Джерело: Arthouse Traffic.



*Рис. 2.5. Фотографія зруйнованої бібліотеки Holland House Library
(Лондон, 23 жовтня 1940).*

Джерело: © Crown Copyright / NMR; фотограф Harrison (Fox Photos).





Рис. 2.6а, 2.6б, 2.6с. Кадри з фільму «Клондайк» (реж. М. Ер Горбач, 2022).

Джерело: Arthouse Traffic.



Рис.2.7а. Кадр з фільму «Іда» (реж. П. Павліковський, 2013): героїня розписує статую Ісуса. Скріншот авторки.



Рис. 2.7в. Кадр з фільму «Іда» (реж. П. Павліковський, 2013). Скріншот авторки.



*Рис. 2.7с. Кадр з фільму «Іда» (реж. П. Павліковський, 2013): вітраж у хліву.
Скріншот авторки.*



Рис. 2.7d. Кадр з фільму «Іда» (реж. П. Павліковський, 2013). Скріншот авторки.



Рис. 2.7е. Кадр з фільму «Іда» (реж. П. Павліковський, 2013). Скріншот авторки.



Рис. 2.8. Кадр з фільму «Піаніст» (реж. Р. Поланскі, 2002). Скріншот авторки.



*Рис. 2.9а, 2.9б, 2.9с, 2.9д, 2.9е, 2.9ф. Кадри з фільму «Лихвар»
(реж. С. Люмет, 1964). Скріншоти авторки.*



Рис. 2.10. Кадр з фільму «Зона інтересу» (реж. Дж. Глейзер, 2023): ідилічний побут, що співіснує з позакадровою реальністю Аушвіца.

Скріншот авторки.